

LE CLASSICISME DES ROMANTIQUES

THÈSE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

PIERRE MOREAU

PARIS

LIBRAIRIE PLON

1 9 3 2



Digitized by the Internet Archive
in 2026

LE CLASSICISME DES ROMANTIQUES

DU MÊME AUTEUR,
A LA MÊME LIBRAIRIE

Le Victorieux XX^e siècle. Un volume in-16.

AUTRES ÉDITEURS :

Pages choisies de Louis Bertrand. Un volume in-16.

Chateaubriand, l'homme et la vie, le génie et les livres.
Un volume in-8°.

Ce volume a été déposé à la Bibliothèque Nationale en 1932.

LE CLASSICISME DES ROMANTIQUES

THÈSE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

PIERRE MOREAU

PARIS

LIBRAIRIE PLON

1 9 3 2

LE CLASSICISME

DES

ROMANESQUES

THESE POUR LE DOCTORAT EN LETTRES

PAR M. L. DE LAUNAY, AGENT DE LA BIBLIOTHEQUE DE LA FACULTE DE THEOLOGIE



UNIVERSITEIT LEIDEN

THESE POUR LE DOCTORAT EN LETTRES

PAR M. L. DE LAUNAY, AGENT DE LA BIBLIOTHEQUE DE LA FACULTE DE THEOLOGIE

PARIS

LIBRAIRIE BOY

2 5

Droits de reproduction et de traduction réservés
pour tous pays, y compris l'U. R. S. S.

AVANT-PROPOS

Ceci n'est pas un paradoxe, ni une contre-partie lointaine du *Romantisme des Classiques* d'Émile Deschanel. Voici plus d'un siècle que Victor Hugo écrivait ces mots dans le *Conservateur littéraire* : « classique parmi les romantiques », et Charles Nodier : « beautés classiques parmi les romantiques ». Le marquis de Custine déclarait en 1830 : « Je suis éclectique... Il y a du romantique dans Racine et du classique dans Shakespeare (1). » Plus tard un professeur de Sèvres se demandait : « Lamartine et Victor Hugo peuvent-ils être considérés comme classiques (2) ? » et un bon humaniste poète intitulait un article en 1894, *le Romantisme classique* (3). A mesure que le siècle avançait, les perspectives changeant, les grandes querelles s'apaisant, on s'accoutumait à penser que les romantiques avaient été des classiques en dépit d'eux-mêmes. Voici Rémy de Gourmont distinguant des « sages » du romantisme (4) ; M. Lançon déclarant : « Le romantisme est bien plus *classique* qu'il n'a cru (5) » ; M. André Joussain reprochant au roman-

(1) Lettre du 28 mars 1830, citée par le comte de Luppé : préface aux *Lettres inédites du marquis de Custine au comte de Lagrange*. (Bibliothèque Romantique) p. xxii.

(2) E. LEGOUVÉ, *Dernier travail, dernier souvenir*. Hetzel, 1898.

(3) Emmanuel DES ESSARTS, *Revue d'histoire littéraire*, 1894, p. 139.

(4) *Promenades littéraires*, t. III, p. 60.

(5) Édition des *Méditations* de Lamartine (t. I, p. xix).

tisme de n'avoir pas « rompu toute attache avec le classicisme » (1), et M. Ramon Fernandez au contraire accusant la critique d'avoir « découpé pour en faire un *classicisme* et un *romantisme* hostiles l'un à l'autre les déviations et les sophismes que comportent ces deux états » (2). M. Mornet signale « ces résistances cachées de l'esprit classique... même chez les écrivains romantiques » (3); M. Bergson juge la France « pénétrée de classicisme, d'un *classicisme qui a fait la netteté de son romantisme* » (4)... C'est ce classicisme des romantiques (5) que nous nous proposons d'envisager.

Sans doute ce sujet devrait nous conduire à la littérature comparée, et même à l'art comparé : le romantisme est un courant européen aux prolongements infinis, et le classicisme des romantiques ne se trouve pas seulement dans les livres : il désigne un goût, un style, dont les tableaux, les monuments, les meubles, tous les arts majeurs et mineurs portent témoignage. Mais à nous limiter à la littérature, et à la littérature française, nous verrons peut-être plus nettement les trois ou quatre conciliations que les générations successives ont pu tenter, par un effort inconscient ou volontaire, entre les deux tendances contraires : les unes par droit d'héritage, par la seule vertu de l'habi-

(1) *Romantisme et religion*, Alcan, 1910, p. 85.

(2) « De l'esprit classique », *Nouv. Rev. française*, 1^{er} janvier 1929.

(3) *Histoire de la clarté française*, 1929.

(4) « Les Études gréco-latines et l'enseignement, » *Rev. de Paris*, 1^{er} mai 1923.

(5) La formule « Classicisme des Romantiques » se trouve notamment sous la plume d'Edmond Estève (*Alfred de Vigny*, 1923, p. 277). de M. R. Groos (*Cours et Conférences d'Action franç.*, 1923), de M. Pierre Poux (Introd. au *Cahier Vert* de Jouffroy, Biblioth. Romantique, p. LX), de M. Victor Giraud (*Portraits d'âmes*), de M. D. Mornet (*loc. cit.*), et même de M. Pierre Veber (*Candide*, 20 fév. 1930). — Notons encore que M. Marcel Desbiens dans une note de « Romantisme » (*Cahiers de la Quinzaine*, 1930, p. 109) déclare que « les romantiques furent encore plus classiques qu'ils ne croyaient ».

tude et de la culture, comme au temps du style Louis XVI ; d'autres, par un retour énergique, par l'effet d'une restauration générale, par esprit national, comme au temps du style Empire ; d'autres par l'éclectisme, qui unit à la fois tous les styles et toutes les idées ; ou encore, par la sagesse bourgeoise du style Louis-Philippe.

Et nous ? Le divorce est-il définitif, que l'expérience a fini par prononcer entre ces deux notions opposées ? Le romantisme est-il à jamais séparé du classicisme ? Puissent les pages qui suivent laisser entrevoir qu'il est des épi-logues imprévus, et que l'esprit français ne gagnerait rien à séparer les deux parties de son patrimoine !

LE CLASSICISME DES ROMANTIQUES

CHAPITRE PREMIER

QU'EST-CE QU'UN CLASSIQUE?

QU'EST-CE QU'UN ROMANTIQUE?

I. — LES MOTS

Classique et romantique : deux idées qui se sont précisées le jour où les deux mots se sont heurtés ; deux mots qui ont longtemps hésité sur leur voie, — le premier entre son sens latin et son sens bas-latin, le second entre son sens anglais et son sens allemand, — jusqu'au jour où ils se sont rencontrés, où ils ont fait la fortune l'un de l'autre. Petite histoire de la vie des mots dont il n'est pas inutile de suivre les étapes successives.

Première étape : les mots s'essayaient encore gauchement. *Classique* ne sait d'abord auquel des deux sens de *classicus* il doit se rattacher. *Classicus*, dans les *Académiques* et chez Aulu-Gelle, enferme une métaphore, une analogie entre les bons écrivains et les citoyens de haute classe ; il désigne une condition distinguée dans la hiérarchie littéraire, et c'est l'acception que Thomas Sébillet prête à *classique*, dès 1548, quand il recommande « la lecture des bons et classiques poètes français... » (1). Mais le bas-latin

(1) *Art poétique*, I, III. — Cf. dans HUGUET : *Dictionnaire de la langue française au XVI^e siècle*, t. II, 1930, un curieux emploi de *classique* au seizième siècle, où le mot retrouve son premier sens d'« homme d'une classe élevée » : « Cause de murmure des moindres, censure des moyens et mauvaise opinion des classiques et hommes mieulx sensez » (*Anc. poés. franç.* Recueil de Montaiglon, collection elzévirienne, II, p. 151.)

apparente *classicus* aux classes des écoles, et c'est ce sens scolaire (ou les sens voisins d'*approuvé*, d'*autorisé*, de *correct*) que le dix-septième siècle donne à *classique* dans le dictionnaire de Cotgrave (1), dans ceux de Richelet (2), de Furetière (3), de l'Académie, ou encore dans le *Règlement des études* d'Arnauld. Quand le dix-septième siècle veut désigner une époque classique, un goût classique, il dit avec La Bruyère et Boileau : « Un point de perfection et comme de maturité » (4), « un point de solidité et de maturité » (5). Pendant tout ce siècle et presque tout le suivant, on dira « les bons auteurs », les « écrivains du premier ordre » (6); on ne dira pas les classiques. Le mot garde une nuance péjorative, de son origine scolaire; l'abbé Desfontaines reproche quelque part à un auteur de « citer des vers *classiques* qui doivent mourir dans les lieux mêmes où ils sont faits » (7).

(1) *Classical, formal, orderlie, ... approved...*

(2) « *Classique*, auteur qui est dans le rang des plus considérables et qui mérite d'être pris pour modèle. »

(3) Il distingue des classiques en théologie, en philosophie, en humanités, etc.

(4) *Caractères*, I, 7.

(5) *VII^e Réflexion sur Longin*. — Il faut observer d'ailleurs que d'Olivet, dans l'*Histoire de l'Académie*, cite cette phrase de Boileau, qui pourrait bien présenter le premier emploi décisif du mot *classique* au sens actuel : « Je voudrais que la France pût avoir ses auteurs *classiques* aussi bien que l'Italie. Pour cela il nous faudrait un certain nombre de livres qui fussent déclarés exempts de fautes quant au style. » D'Olivet déclare, de son côté : « L'Italie avait des auteurs *classiques*, et nous n'en avons point encore de tels. » (*Histoire de l'Académie*, édit. Livet, 1858, t. II, p. 47.)

(6) ROLLIN; *Traité des Études : De la lecture d'Homère, de la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres* etc; Valincour demandant à l'Académie d'examiner « tous les bons auteurs »; Desfontaines soutenant que pour apprendre le français « il suffit de lire les bons auteurs »; Voltaire (*Dictionnaire philosophique*, art. *Franc*) parlant des « bons auteurs » du dix-septième siècle; J.-B. Rousseau demandant, dans une lettre à d'Olivet, qu'on rectifie les fautes de nos excellents auteurs; l'*Année littéraire* (1771, t. III, p. 212), déclarant : « Ceux qui ont épuré, ordonné, fixé le caractère de notre langue sont nos bons écrivains », etc.

(7) C'est-à-dire « des vers de collège », précise le dictionnaire de Féraud, qui cite ce texte en 1787.

Chose curieuse, l'idée de *classique* se rencontre partout au dix-huitième siècle, on ne cesse d'affirmer qu'il existe des époques privilégiées, cimes de la littérature et des arts ; on ne cesse de dissertar sur les siècles de Périclès, d'Auguste, de Léon X, de Louis XIV, et l'on ne s'avise jamais d'appeler classiques ces « quatre fameux siècles », ces « quatre époques » (1).

De même, la sensibilité romantique est née depuis longtemps, et l'on ne possède pas encore le mot qui doit la désigner. A peine l'aperçoit-on chez un anonyme de 1675 et dans un texte de 1694 (2). A Blois, où elle s'assied au bord d'une rivière, sous un arbre où chantent des rossignols, Mme de Sévigné « écrit *romanesquement* » ; et elle ne dit *romanesque* que faute de *romantique*. Pour désigner les sentiments inexprimables qui, déjà, le tourmentent, le dix-septième siècle en est réduit au « je ne sais quoi ». Ces choses « hardies, singulières et sublimes » que demande le sculpteur Coyppel (3), ce « merveilleux qui saisit, qui frappe et qui se fait sentir », — le sublime selon Boileau (4), — ce « je sais quoi de sublime » que le même Boileau souligne dans un passage d'Hérodote, n'est-ce pas du *romantique*? Deux sujets auxquels on revient souvent dans la querelle des Anciens et des Modernes, — la Bible et Pindare, — auraient pu donner cours à ce mot, pour désigner ce « style hardi, extraordinaire » qui « saisit l'imagination, émeut le cœur », ces « vives et impétueuses saillies » qui représentent « la nature dans ses transports », —

(1) Cf. Voltaire, La Dixmerie, Sabatier de Castres. Et encore des traités scolaires comme ceux de Mermet (*Leçons de belles lettres*, 1802, t. II, p. 136), de Domairon (*Principes généraux de belles-lettres*, 3^e édition 1807, t. II, p. 8), de Dubois-Fontanelle (*Cours de belles-lettres*, Paris, 1813, t. I, p. 17, 19, etc.)

(2) V. André MORIZE, *Revue d'histoire littéraire*, 1911, p. 440 ; DELARUELLE, *ibid.*, p. 940. Dans ces deux textes, *romantique* désigne des personnages ou un style romanesque, fantaisiste, avec une nuance péjorative.

(3) FIDAO-JUSTINIANI, *Qu'est-ce qu'un classique?* Bloud, 1929, p. 33.

(4) X^e *Réflexion sur Longin*.

la poésie même, selon Boileau. Pour désigner cet élan vers l'infini, cet appel vers « quelque chose au-dessus de nous », le P. Bouhours ne connaît que ce fameux *je ne sais quoi*, dont le siècle a disserté si souvent (1); Fénelon, que sollicitent tant de thèses romantiques, ne peut voir dans la nature que « je ne sais quoi de brut et d'affreux qui plaît et qui fait rêver agréablement » (2). C'est que l'Espagne, avec son *non se que* ou son *despejo*, a devancé l'Angleterre, où *romantic* ne prend que peu à peu sa nuance de rêve, de fantaisie (3). Même nos premiers voyageurs d'Angleterre ou nos premiers traducteurs de livres anglais hésitent à naturaliser ce mot, en usent avec une nuance d'ironie ou de blâme (4), lui préfèrent notre *romanesque*, qui en est, à leurs yeux, l'équivalent (5). Diderot, en 1759, en reste à *pittoresque*, à *romanesque* (6) et Jean-Jacques, dans *la Nouvelle Héloïse*, en est encore au *je ne sais quoi* (7).

Vie obscure, précaire, des sentiments ou des idées qui ne se sont pas encore cristallisés en des termes consacrés. Mais une deuxième étape va venir au cours du dix-huitième siècle, où quelques points de comparaison permettent de suivre les progrès de *classique* et de *romantique*, la pente

(1) H. JACOBET, *Revue d'histoire littéraire*, janvier-mars 1928.

(2) Cité par Jules LEMAITRE, *Jean Racine*, p. 55.

(3) G. BECKER, *Die Bedeutung des Wortes « romantic » bei Fielding und Smolett*. (*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, t. CX, 1903, p. 57.)

(4) V. l'abbé Leblanc, cité par M. LANSON (*Revue universitaire*, 5 juin 1903).

(5) Tels, les traducteurs de Pope (1753), de Thompson (1759), de l'*Histoire d'Emilie Montague* (1769), de Whateley (1771). V. Alexis FRANÇOIS, « Où en est romantique? » dans les *Mélanges Baldensperger*, 1929.

(6) Lettres à Mlle Volland, 20 et 30 oct. 1759. — Pour l'épithète de « romancier », qui se trouve dans un roman utopique du P. Bougeant, ne serait-ce pas, plutôt qu'un synonyme de « romantique », un nom de peuple imaginaire, comme lilliputien?

(7) « Je ne sais quel caractère grand et sublime... je ne sais quoi de magique, de surnaturel..., etc. » Pour le *je ne sais quoi* au dix-huitième siècle, et son opposition, chez Marivaux, avec la beauté classique, cf. A. MONGLOND, *Le préromantisme français*, 1930, t. I, p. 47.

invisible qui les rapprochera l'un de l'autre. Par exemple, la dernière des *Lettres philosophiques*, en 1734, traite un sujet qui aurait pu amener à tout moment le mot *classique*, et l'on n'y rencontre que « bons auteurs », « bons ouvrages du siècle de Louis XIV », « bons livres français » ; mais quand il reprend ce même sujet, une trentaine d'années plus tard, Voltaire parle à tout moment de « nos auteurs classiques » (1). De même, l'*Encyclopédie* avait consacré un article au mot *classique* en lui laissant son sens scolaire ; à peine, dans un appendice, avait-elle ajouté le sens que suggère Aulu-Gelle, « auteur de la première classe », et proposé timidement de « donner le nom d'auteurs classiques français aux bons auteurs du siècle de Louis XIV et de celui-ci » ; mais l'*Encyclopédie* de 1779 s'enhardit : elle consacre un long passage à ce sens renouvelé de *classique*, — le classique, écrivain qui « pense solidement », qui « plaît aux personnes de goût », qui se conforme à la raison... et c'est toute une dissertation curieuse empruntée à la *Théorie générale des arts* de Sulzer. De même encore, un panégyriste de Voltaire, ou Voltaire lui-même, écrit que les auteurs « qu'on appelle classiques » sont ceux « qu'on peut mettre dans les classes » (2) ; et Fréron proteste, dans ses *Lettres sur quelques écrits de ce temps* : « On partagea autrefois tous les bons auteurs de l'antiquité en différentes classes suivant leur genre, et l'on appelle *classique* un écrivain du premier ordre dans son genre. Il ne faut donc pas s'imaginer... que ce mot *classique* tire son étymologie des classes d'étudiants (3). »

(1) *Lettres à Walter* (28 déc. 1751), à Duclos, à d'Olivet (10 av., 15 juin 1761).

(2) *Connaissance des beautés et des défauts de la poésie et de l'éloquence dans la langue française...*, par M. D..., Londres, 1749. La réplique de Fréron se trouve *loc. cit.*, t. I, 1749, p. 271.

(3) « Classique » signifie généralement alors connu, illustre. Grimm regarde les livres de Fontenelle comme « classiques » parce qu'ils sont « populaires, répandus ». (*Corr. litt.*, 1^{er} fév. 1757). C'est aussi dans ce sens qu'il faut entendre le mot appliqué à la langue française, dans un texte de 1785 (*Journal de la langue française* de Domergue, 1^{er} février 1785 : « Aujourd'hui que le français est une langue

Des comparaisons du même genre pourraient jalonner l'histoire du mot *romantique*. Jean-Jacques, qui semblait l'ignorer au temps de *la Nouvelle Héloïse* pour décrire le lac de Genève, le rencontre quelques années plus tard, dans ses *Rêveries*, pour parler du lac de Bienne ; les peintres des jardins nouveaux, qui parlent encore de sites « romanesques » avec Watelet en 1774, avec Castillon en 1779, les appellent *romantiques* avec le marquis de Girardin, avec le prince de Ligne ; Delille, qui décrivait des lieux « romanesques », dans ses *Jardins*, les nomme « romantiques » dans l'édition de 1801. Dès 1776, dans le discours qui précède sa traduction de Shakespeare, Letourneur consacre une longue note à *romantique* : romantiques, — non pas romanesques, — les tableaux de Salvator Rosa, les Alpes, les jardins anglais ; le *Dictionnaire de l'Académie* de 1798, définit *romantique*, adjectif des deux genres : « Il se dit ordinairement des lieux, des paysages qui rappellent à l'imagination les descriptions des poèmes et des romans. » Déjà, l'on parle de musique romantique : la *Chronique de Paris* déclare le 1^{er} avril 1793 : « La musique du citoyen Méhul est romantique (1) ». *Romantique* n'est plus un synonyme exotique de *romanesque* ou de *pittoresque* : il indique une nuance d'art, il ne tardera pas à désigner une école.

Au moment où les deux mots vont se rejoindre en une troisième étape de leur existence, ils commencent à exprimer les doctrines de certains esprits ou les aspirations de certaines âmes. Un La Harpe, distinguant des « historiens de la première classe », les nomme « auteurs classiques » (2) ; un Rivarol déclare : « On appelle livres classiques les ouvrages qui font la gloire de chaque nation en particulier et qui composent la bibliothèque du genre humain (3). » En revanche, un Beaumarchais, en tête de son drame

classique, aujourd'hui que du Volga à Dublin... tous les honnêtes gens apprennent le français... »

(1) Cité par M. Julien TIERSOT (*Revue de Paris*, 1^{er} fév. 1917).

(2) *Cours de littérature*, III, I, 1.

(3) Cité par M. FIDAO-JUSTINIANI, *Qu'est-ce qu'un classique?*, t. I, 1930, p. x.

d'*Eugénie*, exigeait que le théâtre fût « le tableau fidèle des actions des hommes », et il se demandait si quelqu'un « était assez barbare, assez *classique*, pour oser soutenir la négative » (1). *Assez barbare, assez classique*, — en cette fin du dix-huitième siècle ne croirait-on pas entendre une saillie de romantique agressif? C'est que le mot garde un fâcheux reflet de son acception scolaire ; il signifie aisément pédant. Ceux mêmes qui l'emploient en bonne part en parlant des modernes, entendent que les nouveaux classiques sont dignes d'être proposés comme modèles aux écoliers ; et quand un professeur de rhétorique, Amar, se hasarde à classer Delille, Chateaubriand, parmi les « noms devenus classiques parmi nous », il explique aussitôt « des noms que nos jeunes gens doivent s'habituer à respecter » (2). Ainsi se confondent le sens latin d'éminent et le sens bas-latin de scolaire : est classique ce qui doit être mis entre les mains des élèves comme type de perfection. On ne connaît guère au temps de Mme de Staël qu'une définition de *classique*, et c'est *perfection* (3) ; si bien que Mme Necker de Saussure, traduisant Schlegel, doit informer son lecteur que « dans l'ouvrage de M. Schlegel, l'épithète de classique est une simple désignation de genre, indépendante du degré de perfection avec laquelle le genre est traité ». Cependant, Chateaubriand, qui laisse volontiers au mot sa nuance scolaire (4), qui fait de livres « classiques » le synonyme d'« ouvrages élémentaires » (5), qui même revêt ce terme d'une acception indécise, en parlant de l'*air classique* des contemporains de Louis XIV, « un air guerrier et *classique*, dit-il, conquérant et *inspiré des arts* » (6), prononcera, en 1805, que les livres classiques sont ceux de l'école de Boileau et de Racine (7). Le mot

(1) *Essai sur le genre dramatique sérieux*.

(2) *Cours complet de rhétorique*, nouvelle édition, 1808, p. 493.

(3) *De l'Allemagne*, I, II, ch. XI.

(4) *Défense du Génie du Christianisme* : « Le *Télémaque* est devenu un ouvrage classique entre les mains de la jeunesse. »

(5) *Génie du Christianisme*, III, II, VI.

(6) *Ibid.*

(7) *Mercure*, 2 mars 1805.

ne désigne plus un rang, mais un groupe. Et Mme de Staël ne tardera pas à consacrer cette valeur nouvelle.

Lorsque, en 1800, elle publiait son livre *De la littérature*, elle semblait ignorer ce sens ; elle parlait bien des « ouvrages classiques en littérature » (1), des « auteurs classiques » (2) ; mais, s'il lui fallait désigner « les chefs-d'œuvre du siècle de Louis XIV » (3), les « modèles pleins de grâce que nous avons dans notre langue » (4), les ouvrages où l'on trouve des beautés du premier ordre » (5), — jamais le petit mot de *classique* ne venait alléger ces périphrases ; jamais elle n'avait songé, tandis qu'elle opposait les littératures du Nord et celles du Midi, à appeler de leur nom ces dernières (6). Un mot lui manque, et elle doit se résoudre à faire de Corneille, de Bossuet, de Racine, des écrivains du Midi. En 1807, le mot est trouvé : Corinne appelle Bossuet, La Bruyère, des « classiques » (7). Ses amis, de Villers, Schlegel, Sismondi, l'ont accoutumée à ce terme (8). Et quand elle reprendra, dans son livre *De l'Allemagne*, son ancienne distinction entre le Nord et le Midi, elle donnera à l'un l'empire du romantique, à l'autre l'empire du classique. Désormais *classique* a pris son sens d'école et d'esthétique, en face de *romantique*.

Celui-ci a acquis droit de cité. Un Chateaubriand, en 1797,

(1) Liv. I, chap. XIX.

(2) Liv. I, chap. V, note.

(3) Liv. I, chap. XIX.

(4) II, 2.

(5) I, XII.

(6) I, XI.

(7) *Corinne*, VII, 1. A la même époque Nodier disait, le 4 juillet, dans un cours professé à Dôle : « J'ai longtemps trop mal apprécié le beau classique. »

(8) Non pas qu'elle s'accorde toujours avec eux. Sismondi, par exemple, tout en reconnaissant « une littérature espagnole classique » (*Litt. du Midi de l'Europe*, liv. II, ch. XXVI), tout en écrivant (*Ibid.*, III, 30) : « Les Français et les Italiens ont nommé *classiques* les anciens dont ils invoquaient l'autorité ; *classiques* leurs propres écrivains lorsqu'ils leur paraissaient s'être conformés à ces modèles ; et *classique* le goût qu'ils estimaient le plus pur », réservait plutôt le nom de romantiques aux peuples du Midi.

l'a appliqué à des scènes exotiques (1) ; en 1800, Charles de Villers lui prête son acception littéraire (2) ; Senancour consacre un fragment d'*Oberman* à ce sujet : *De l'expression romantique et du Ranz des Vaches*. Pourtant, il n'est pas encore convenu qu'une école romantique existe en face d'une école classique. Mme Necker de Saussure rejette volontiers ces termes dans le passé, pour appliquer à toute la littérature moderne celui de *social* (3). C'est que *classique* reste encore trop proche de son origine scolaire (4) ; et c'est aussi, que sa nuance d'illustre et de parfait subsiste avec trop de persistance, pour que les romantiques renoncent à cette épithète au profit de leurs adversaires : s'ils leur appliquent ce titre, ce n'est pas sans répugnance ni réserve ; le *Cours de littérature dramatique* de Schlegel raille « la foule des lourds imitateurs » à qui l'on donne « *libéralement* le nom de classiques modernes » (5) ; Émile

(1) *Essai sur les Révol.*, liv. I, chap. XLVII, note ; II, XXIII note ; LIII, note.

(2) *Considérations sur l'état actuel de la littér. allemande*, par un Français.

(3) Préface de sa traduction du *Cours de litt. dramatique*, de SCHLEGEL. De même d'Eckstein écrira (*Catholique*, t. I, p. 502) : « Si l'on nous demandait ce que nous pensons de la littérature de nos jours, si elle est classique ou romantique... nous affirmerions hardiment qu'elle est purement et simplement moderne. »

(4) Cf. AIGNAN, *Minerve française*, t. IV, 1818 : « L'imitation de ces formes (grecques) qui s'enseignait dans les écoles a donné naissance à la littérature classique » ; D'ECKSTEIN, *loc. cit.*, I, p. 496 : « On appelle *classique* la littérature des anciens, parce qu'elle fut enseignée comme philosophie dans les écoles du moyen âge... » Royer Collard, de son côté, propose une plaisante étymologie : « C'est que les *classiques* ont fait leurs classes et que les *romantiques* ont besoin de les faire. » (Mme DE BASSANVILLE : *les Salons d'autrefois*, 1863, t. I, p. 29.)

(5) Trad. de Mme Necker de Saussure, 1814, t. I, p. 14. Le texte de Schlegel est un peu différent et ne comporte pas de nuance particulièrement flatteuse pour le mot *classique* : « *Die Kritiker haben meistens, durch Aeusserlichkeiten der Form bestochen, auch die letzteren freygebig gelten lassen. Diese waren die correcten neueren Classiker...* » (*Ueber Dramatische Kunst und Litteratur*, Heidelberg, 1809, t. I, p. 1.)

Deschamps les appelle de « prétendus classiques » (1); et souvent il préfère, avec le Victor Hugo de la préface de *Cromwell*, les nommer *scholastiques*.

Mais que l'on y consente ou que l'on maugrée, *classique* et *romantique* sont maintenant face à face; c'est d'Allemagne qu'ils arrivent ainsi, liés à jamais. Naguère, on pouvait, en disant *romantique*, songer à « romanesque » ou à « littérature romane » (2); maintenant, on songera à *classique*. Le 17 décembre 1814, d'Allemagne où il voyage, Astolphe de Custine écrit à sa mère : « Ces dénominations de romantiques et de classiques, que les Allemands ont créées depuis plusieurs années, servent à désigner deux partis qui bientôt diviseront le genre humain, comme jadis les Guelfes et les Gibelins » (3). Tel est le sort des mots, de demeurer en suspens, inoffensifs et inaperçus, jusqu'à ce que, de leur rencontre, jaillissent des éclats imprévus... Ceux-ci, le jour où ce voyageur de 1814 les voit prêts à envahir le monde, ont pris un pouvoir nouveau, parce qu'ils se sont chargés d'idées.

De quelle idées?

II. — LES IDÉES

Elles sont si nombreuses, si contradictoires parfois, que l'on hésite à choisir. L'Italie, l'Allemagne, l'Angleterre pourraient apporter chacune ses gloses : est classique ce

(1) Préf. des *Etudes françaises et étrangères*. Édit H. Girard, p. 66. Il propose même (*Muse française*, 1824, t. II, p. 293) de substituer aux mots « classique » et « romantique » ceux de « prosaïque » et « poétique ». Cf. dans cette même *Muse*, 7^e livraison, « Nos doctrines », par GUIRAUD : « Si par un scrupule qu'à tort on appellera classique. »

(2) Cette étymologie, qui est développée par Schlegel (*loc. cit.*, p. 13; trad. Necker de Saussure, p. 16), que Charles de Villers adopte (lettre à Millin, citée par A. FRANÇOIS, *Mélanges Baldensperger*), et sur laquelle Sismondi construit son *Hist. de la litt. du Midi de l'Europe*, est adoptée aussi par Barante qui, du reste, ne néglige ni l'origine anglaise ni la nuance germanique.

(3) Lettres publiées dans la *Revue bleue*, 10 septembre 1910.

qui est italien, dirait Léopardi ; est italien ce qui est romantique, dirait Manzoni, ou Berchet ; et telle autre voix : « Le romantisme italien n'existe pas. » (1) L'Allemagne nous proposerait comme classiques ceux de ses écrivains dont nos romantiques se sont inspirés ; et Sainte-Beuve répliquerait : « Il y a des langues et des littératures ouvertes de toutes parts et non circonscrites auxquelles je ne me figure pas qu'on puisse appliquer le mot *classique* : je ne me figure pas qu'on dise les *classiques allemands* (2). » A nous limiter aux classiques français, de Mme de Staël à Stendhal ou à Villemain, de Saint-Marc Girardin, de Nisard, à Taine, à Brunetière (3), à Lemaître, à Faguet (4), quel image ondoyante ! Le classique est de la race des révolutionnaires, des rationalistes, qui va de Descartes aux Jacobins (5) et sa *raison oratoire* est celle d'un discours de Robespierre (6), — c'est, au contraire, le romantique qui est issu de l'esprit de la Révolution (7). Le classique doit avoir un style à lui — et ce style doit être celui de tout le monde (8) ; il doit être personnel, — et à peu près impersonnel ; de son temps et de son pays, — de tous les temps, de tous les pays (9). Il est tant de choses à la fois que

(1) Gina MARTIGIANI, *Il romanticismo italiano non esiste. Saggio di letteratura comparata*. Firenze, Si ber, 1908.

(2) *Cahiers de Sainte-Beuve*, 1876, p. 108.

(3) Cf. dans le *Correspondant*, 10 mars 1929, notre article : « Brunetière et le classicisme. »

(4) V. en particulier *Drame ancien, drame moderne*, chap. I.

(5) V. KRANTZ, *Essai sur l'esthétique de Descartes* (1882). — Ernest SEILLIÈRE, « Classicisme et cartésianisme » (*Journal des Débats*, juin 1923). Dans la *Fine dell Umanesimo* (Turin, 1920), M. Toffanin tend, lui aussi, à ramener le classicisme français à « la riforma cartesiana », et pour lui Descartes est « le philosophe de Racine »... Pour la parenté du classicisme et de la Révolution, cf. TAINÉ, *les Origines de la France contemporaine*, in-12, t. I, p. 345-348.

(6) Jacques DE BOISJOLIN, « les Écoles de la littérature française » *Revue des Études historiques*, 1895.

(7) Pierre LASSERRE, *le Romantisme français*.

(8) SAINTE-BEUVE, *Lundis*, t. II : « Qu'est-ce qu'un classique? »

(9) FAGUET, « Sur l'alexandrinisme ». *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} mai 1894.

Sainte-Beuve, en 1850, pour répondre à la question : *Qu'est-ce qu'un classique?* peut élever au classicisme toute œuvre, tout écrivain. Tel placera l'essence du classique dans l'héroïsme (1); tel autre signale que le romantique et le classique sont les deux temps successifs d'un même rythme, que « le romantisme est un problème de ravitaillement, le classicisme est un problème de direction » (2), ou encore que « tout classicisme suppose un romantisme antérieur » (3); et tel enfin, à qui nous donnerions volontiers la préférence : « Ceux qui tendent vers l'unité sont les classiques, vers la diversité sont les romantiques (4). »

Sommes-nous même assurés de connaître les authentiques représentants du romantisme et du classicisme, de savoir où il en faut chercher l'expression? Est-ce à la *Muse française* ou au *Globe*, chez les prosateurs ou les poètes, chez Stendhal qui raille Chateaubriand, chez Mérimée qui raille Victor Hugo, chez Lamartine qui se tient à l'écart des luttes littéraires? Est-ce parmi les milieux aux caractères si divers, si contraires même, d'où nos classiques sont sortis, où ils ont vécu, mais contre lesquels plus d'un d'entre eux s'est révolté? Les artisans du classicisme ont des tempéraments si divers! Malherbe enseigne la probité de l'art, mais, à en croire Boileau, il veut être trop parfait,

(1) FIDAO-JUSTINIANI, *loc. cit.* Notons que le mot *héros*, au dix-septième siècle, n'a pas le sens actuel, qu'il désigne l'homme supérieur dans son genre, qu'il occupe précisément la place du mot classique, longtemps ignoré.

(2) Ramon FERNANDEZ, « De l'esprit classique », *Nouvelle Revue française*, 1^{er} janvier 1929.

(3) Paul VALÉRY, *Variété II*, 1930, p. 155.

(4) Lionel LANDRY, « Classicisme et romantisme, essai de définition » (*Mercure de France*, 15 juillet 1927). — Cf. J. DE BOISJOLIN, *loc. cit.* : « Toutes les littératures ont des alternances de classique et de romantique, par l'alternance de l'ordre et du mouvement. » Ou encore : « Il y a toujours, tout le long de l'histoire, des classiques et des romantiques (qui peuvent porter d'autres noms), parce qu'il y a toujours deux manières de s'exprimer par l'ordre et par le mouvement, et quoique de très grands esprits soient tantôt l'un, tantôt l'autre et que les singes seuls soient exclusivement l'un ou l'autre. » Cette dernière ligne suggère l'idée d'un classicisme des romantiques.

il est froid ; Balzac enseigne que l'art d'écrire s'apprend, mais, à en croire Boileau et Bouhours, il n'a appris lui-même qu'à dire de grands mots ; Voiture a enseigné le bel esprit, mais, selon Méré, il a ignoré le naturel. Corneille a créé, dit-on, le théâtre classique, mais les classiques l'ont attaqué.

Et où sont les manifestes du classicisme et du romantisme ? A leurs débuts, dans ces pages de combat où une génération nouvelle mène l'assaut contre ses aînés, s'abandonne à la douceur de ses premiers succès (1) ? à l'époque triomphale, dans ces discours académiques qui sont comme des poèmes du siècle de Louis le Grand ou du siècle de Victor Hugo (2), dans ces préfaces, ces poèmes, ces œuvres de maturité, où les mêmes écrivains déploient librement leurs forces, leur orgueil parfois (3) ? Aux heures critiques où les groupes vieillissent, défiants des nouveaux venus, défendent leur doctrine, regardent vers le passé (4) ? D'étape en étape, les romantiques ont paru les hommes du moyen

(1) MOLIÈRE, préf. des *Précieuses ridicules* ; *Critique de l'École des femmes* ; *Impromptu de Versailles* ; — BOILEAU, *Satires*, VII (1663), II, (1664), *Disc. au roi*, sat. IX ; — RACINE ; 2^e préface d'*Andromaque*, préfaces de *Britannicus* ; préface de *Bérénice*. — Articles divers de la *Muse française*, du *Globe* ; préfaces successives des *Odes* de Victor Hugo ; STENDHAL : *Racine et Shakespeare* ; VIGNY, préface de *Cinq-Mars* et d'*Othello* ; ÉMILE DESCHAMPS, préface des *Études françaises et étrangères*.

(2) BOSSUET, *Discours de réception à l'Académie* (1671) ; RACINE, *Réponse à Thomas Corneille* (1678). — Discours de réception de Lamartine, de Victor Hugo, d'Alfred de Vigny.

(3) MOLIÈRE, préface de *Tartuffe*, la *Gloire du Val-de-Grâce* ; RACINE, seconde préface de *Bajazet* ; BOSSUET, *Discours sur le style et la lecture des Pères de l'Eglise* (1669) ; BOILEAU, *l'Art poétique* ; Victor Hugo, préfaces de ses drames ; *Littérature et philosophie mêlées* ; Th. GAUTIER, *les Grotesques* ; préface de *Mlle de Maupin* ; articles divers et poèmes de SAINTE-BEUVE, etc.

(4) BOILEAU, *Réflexions sur Longin* ; préface des *Œuvres* (1701) ; LA FONTAINE, *Épître à Huet* ; LA BRUYÈRE, *Caractères* ; FÉNELON, *Lettre à l'Académie*. — Victor Hugo, *William Shakespeare* ; *Réponse à un acte d'accusation* ; A. DE VIGNY, lettre au prince Maximilien de Bavière, 17 sept. 1839 ; LAMARTINE, *Cours familier de littérature* ; Théophile GAUTIER, *Histoire du romantisme*.

âge ou ceux des temps modernes, les représentants des idées étrangères ou de la littérature nationale. D'étape en étape, les classiques ont évolué, accentuant, selon les circonstances et les adversaires, tel aspect du classicisme ou tel autre ; proclamant, dans les premières luttes : « Il faut plaire », et se défendant par le succès ; puis répétant obstinément, au moment du triomphe, les mots de *nature*, de *vrai* ; puis, pour résister à leurs successeurs, appelant les Anciens à leur aide.

Du moins, un trait constant distingue la France où est apparu le romantisme de celle où le classicisme s'est épanoui. Celle-ci était lasse de luttes, de dissensions, et aspirait à l'unité ; celle-là était lasse d'unité, d'une unité parfois conventionnelle, tyrannique ; elle regardait vers ses provinces ou vers l'étranger. L'âge classique suit la Renaissance et la Contre-Réforme ; il profite des leçons du concile de Trente et d'Aristote retrouvé (1) ; il hérite des apports de l'Italie et réagit contre eux ; il naît de la société et la corrige ; il continue l'humanisme, et en réprime le pédantisme. De l'humanisme, il reçoit le sentiment profond que l'âme humaine n'a pas varié à travers les siècles, alliance subtile entre l'âme païenne et l'âme chrétienne ; de l'esprit de société et de l'esprit français, le goût de la psychologie, des genres où la société retrouve son image, un style qui vaut moins par l'originalité que par la force persuasive, la clarté ; il a redressé chacune de ses tendances par les autres, et c'est pourquoi Molière n'est pas Scarron, La Fontaine Voiture, ou Boileau d'Aubignac. A ses prédécesseurs burlesques ou précieux, on est tenté d'appliquer le nom de romantiques ; il a été classique, peut-être, parce qu'il est resté à mi-côte entre les caractères qui composent ici le précieux, là le burlesque, là le pédant. L'âge romantique, en France, a été celui où le Breton Chateaubriand est resté fidèle à sa Bretagne, où Mme de Staël s'est évadée, de France, en Europe ; l'âge classique a été celui où une politique attentive ramenait les Frances diverses

(1) TOFFANIN, *loc. cit.*, I, III, IV.

à une souveraine unité, où les provinces sont devenues « des lieux solitaires » (1), où il a fallu, pour être *honnête homme*, venir « à Paris presque tous les ans » (2). Le romantique quitte son foyer pour les rêves ou les voyages; le classique voyage peu, se félicite de ne pas suivre les folies de l'étranger (3); pour lui, le premier devoir est d'« attraper le vrai génie de notre langue » (4), de garder notre « beau tour d'esprit que les autres n'ont pas » (5). National, il est aussi conquérant, veut rayonner sur le monde avec la gloire du roi. Il imprime à la langue et au style des vertus qui lui donnent l'audience de tous, — raison (6), clarté (7); il représentera la nature humaine elle-même, assemblera, selon une juste mesure, les caractères des climats divers, les modérera, les tempérera les uns par les autres. Héritier de la Grèce et de Rome, il prétend unir la majesté de celle-ci à la douceur de celle-là (8); placé sur le chemin qui va du Nord au Midi, il se tient à une distance égale des uns et des autres, de la dureté des uns et de la mollesse des autres (9); placé, parmi les peuples latins, entre le paysage italien et le paysage espagnol, il est, selon l'image du P. Bouhours, comme un grand fleuve aux eaux toujours égales, entre une rivière

(1) MOLIERE, *l'Ecole des maris*, I, 3. — Cf. FLÉCHIER, *Grands jours d'Auvergne*; CHAPELLE et BACHAUMONT, *Voyage*.

(2) BOUHOURS, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, II.

(3) BOILEAU, *Dissertation sur Joconde*; *Sat.* IX, v, 176; *Art poét.*, III, v, 40.

(4) *VII^e Réfl. sur Longin*.

(5) BOUHOURS, *loc. cit.*, IV.

(6) V. COUSIN, *Ét. sur Pascal*, avant-propos, p. vii : « Notre génie, notre force native est dans la raison, et la raison, c'est la prose. » — MICHELET, *Introd. à l'hist. univ.* (2^e éd., 1835, p. 58) : « La France est le pays de la prose. »

(7) Sur ce caractère de clarté qui n'est pas inné dans le français (ce n'est pas lui que louent les du Bellay, les Estienne), mais dont le classicisme l'a pénétré, cf. ROLLIN *Traité des Études : De l'Étude de la langue française*. Art. 2. *De la lecture des livres français*. — MORNET, *Hist. de la clarté française*.

(8) BOUHOURS, *loc. cit.*

(9) *Ibid.*

paresseuse et un torrent agité. Il garde « un juste tempérament » (1).

Dès lors, une première définition peut nous tenter : le génie classique, épris d'unité, est le génie tempéré, au sens où tempérer consiste à mêler des éléments divers, pour modérer leurs excès ; et le génie romantique, échappant à l'unité, est le génie extrême, parce qu'il abonde jusqu'au bout dans son propre sens, ne se réfrène pas sur sa propre voie, tend avec un exclusivisme ardent à sa passion ou à son but. L'un, pour être universel, combine avec mesure les divers traits épars dans la nature ; l'autre, étant particulier et sûr de sa propre excellence, se contente d'être lui-même jusqu'au paroxysme.

Par exemple, pour déterminer l'objet de l'écrivain, le romantique pourra attribuer à l'art une mission sociale, lui proposer une haute fonction et une dignité religieuse ; et il établira un sacerdoce de l'art ; ou, au contraire, il rêvera d'un art égoïste, n'ayant d'autre but que lui-même ; il proclamera l'art pour l'art (2) ; positions opposées, mais toutes deux romantiques, dans leur excès. Pour le classique, l'art n'a pas un objet unique ; il n'est complet que s'il réunit les deux mérites dont parle Horace : *prodesse, delectare*. « Il faut *instruire et plaire* (3) » ; « mettre à *profit son divertissement* » (4) ; « ce n'est que pour être *utile* que la poésie doit être *agréable* : le *plaisir* n'est qu'un moyen dont elle se sert pour *profiter* (5). » Que se propose toute poésie ? « D'*instruire* et de *plaire* (6). » Qu'est-ce que le roman même ? « Une fiction écrite en prose pour le *plaisir* et l'*instruction* des lecteurs (7). »

Si classiques et romantiques s'accordent du moins à

(1) BOUHOURS, *loc. cit.*

(2) V. A. GUIARD, sur la fonction du poète, et A. CASSAGNE, sur la théorie de l'art pour l'art.

(3) LA FONTAINE.

(4) BOILEAU, *Art poét.*, IV, v, 90.

(5) P. RAPIN, *Réflexions sur la poétique*.

(6) ROLLIN, *Traité des études : de la poésie en général*, art. 4.

(7) HUET, *Orig. des romans*.

penser, avec Poussin, que le but de l'art est la délectation, ou avec Molière, La Fontaine, Boileau, Racine, que « la grande règle est de plaire », ils se séparent bientôt, et vont encore, les uns à l'excès, les autres à la mesure tempérée, dès qu'ils s'expliquent sur ce point. Le romantique sera satisfait de plaire au cénacle de « ceux qui ont le goût difficile », selon le mot de La Fontaine; il dédaignera bourgeois et philistins; ou bien, il jugera, au contraire, que son vrai public est la foule, et Margot qui pleure au mélodrame. Excès tout contraires encore, mais d'un égal romantisme. Le classique veut plaire à la fois à la ville et à la cour, centre du goût (1), à ces « personnes du monde » qui ont le secret de la délicatesse (2), et aussi aux provinces (3), — « plaire à tout le monde (4). » Tout public n'est pas juge infaillible, et les classiques eux-mêmes l'ont éprouvé (5); mais les divers publics, différents « de profession ou d'âge, et qui n'ont aucun rapport d'humeur ni d'inclination » (6), les publics successifs qui composent la postérité, sont les arbitres du « vrai mérite des ouvrages » (7).

La nature tempérée des uns, la nature extrême des autres, se traduit aussi dans les moyens qu'ils proposent à l'art pour réaliser son objet. Le romantique penche pour des moyens extrêmes et contraires : tantôt il fuit le monde réel, s'isole dans son rêve, dans l'idéalisme absolu ou la pure fantaisie; tantôt il copie la réalité avec minutie, il glisse au naturalisme. Le génie classique demeure entre ces deux pentes, imite la nature et la corrige; il renonce aux « circonstances bizarres », aux objets « qui pourraient débaucher l'œil du spectateur », ou son oreille, — les bœufs

(1) LA BRUYÈRE, *Caractères*, V, 71.

(2) MÉRÉ, *Œuvres posthumes* (1700) : *De la délicatesse dans les choses et dans l'expression*.

(3) BOILEAU, *Épître*, IX, v, 47.

(4) *Sentiments de l'Académie sur « Le Cid »*.

(5) BOILEAU, *Réfl. sur Longin*, XI.

(6) *Ibid.*, VII.

(7) *Ibid.*

et l'âne d'une *Nativité*, les chameaux d'un tableau biblique (1), les vains ornements d'un récitatif (2) ; il ne pardonne pas au traducteur d'Homère qui montre Agamemnon tué « comme un bœuf » ; il laisse « dans les plus beaux objets quelque chose à penser » (3) ; il « en laisse plus à penser qu'il n'en découvre » (4) ; son réalisme se soumet à l'idéal. Dans un livre d'un peintre du siècle classique (5), un lecteur apprenait à « imiter la nature » et à « la corriger pour la bien faire sentir ». « Le vrai simple, disait-il, fournit le mouvement et la vie, l'idéal lui choisit avec art tout ce qui peut l'embellir (6). »

Sans doute, le classique et le romantique proposent à l'art la vérité pour modèle ; mais est-ce la même vérité ? Le génie extrême du romantique cherche la sienne hors des voies communes ; son sentiment propre, son *moi*, — ce que ce *moi* possède de plus personnel, l'imagination, la sensibilité, — s'exprimera sous sa forme originale, dans le style créé qui en fait saillir la provocante nouveauté ; il empruntera au passé ou à l'exotisme ces nuances, personnelles aussi, qui composent la couleur locale ; il les imposera à sa propre langue par l'archaïsme, le néologisme. Le génie tempéré du classique ne se refusera pas la vérité personnelle, ni la sensibilité, ni l'imagination ; il mettra son cœur dans l'élégie, et, dans la tragédie, ses pleurs (7) ; seulement, cette vérité personnelle ne l'écartera pas des hommes, ni de son siècle : il la subordonne à cette vérité de justesse, qui fait du style le fidèle instrument des idées vraies, « un juste rapport entre la pensée et l'expression (8), » une forme exacte sur une idée exacte.

(1) Opinion de LEBRUN (*Conférences de l'Académie royale de peinture*)

(2) H. PRUNIÈRES, *La vie illustre et libertine de Lulli*, 1929, p. 187.

(3) LA FONTAINE.

(4) PASCAL.

(5) *Le Traité des couleurs*, de R. DE PILES.

(6) DU GUET, cité par SAINTE-BEUVE, *Port-Royal*, t. VI, p. 9.

(7) BOILEAU, *Art poétique*, II, 57.

(8) MÉRÉ, *Œuvres posthumes* (1700).

Les meilleurs livres sont ceux que chaque lecteur croit qu'il aurait pu faire, les meilleures pensées celles que chacun croit avoir eues (1). Point de cette vérité locale et passagère, de cette « particularité » que d'autres exigent (2), de ce vrai qui peut n'être pas vraisemblable ; mais une vérité plus générale et plus intime à la fois. Le classicisme nous émeut des « mêmes choses qui ont mis autrefois la Grèce en larmes » (3). Ses peintres préfèrent le dessin à la couleur qui ne représente « que ce qui est accidentel » (4). Le romantique chérit ce qui change, ce qui est unique en son genre, et d'un moment : « Aimez ce que jamais on ne verra deux fois ; » le classique chérit ce qu'on voit toujours.

Le sentiment romantique de la nature est fait de différences ou de nuances particulières qui donnent à tel paysage son caractère propre, à telle âme son émotion propre devant ce paysage. De l'homme même, le romantique saisit l'aspect transitoire : avec Stendhal, il se propose de saisir le goût précis de son temps, et il brise la ligne continue du goût humain. Pour le classique, le goût est un héritage indivis que les Anciens nous ont transmis avec leurs règles éprouvées, avec leurs modèles ; et ce goût est principe d'unité, dans l'écrivain même, en qui il établit une hiérarchie de facultés, mettant à leurs places respectives le cœur, l'imagination (5), soumettant à la raison le lyrisme (6), le sublime (7), le désordre même (8) et l'emporte-

(1) PASCAL, *Art de persuader*; BOILEAU, *Œuvres* (1701), préface.

(2) Parmi ces autres, SAINT-EVREMOND, *Dissertation sur Alexandre*; CORNEILLE, *Examen d'Horace*.

(3) RACINE, *Iphigénie*, préface.

(4) Conférence de Le Brun sur « le Mérite des couleurs ». *Conférences de l'Académie royale de peinture*, publiées par Jouin (1883); *les Conférences inédites de l'Acad. royale de peinture*, pub. par Fontaine; FONTAINE, *les Doctrines d'art en France*. — Sur les portraits qui se ressemblent tous et enlèvent à leurs originaux leurs traits individuels, cf. FROMENTIN, « Maîtres d'autrefois », *Belgique*, VII.

(5) LA BRUYÈRE, *Caractères*, V, 17.

(6) LA FONTAINE, *Épître à Huet*.

(7) LONGIN, cité par Boileau (*II^e réflexion sur Longin*).

(8) *Art poétique*, II, v, 72.

ment (1), la rêverie (2) : l'honnête homme se propose de « surmonter sa volonté propre, de lui donner des lois capables de l'arrêter toujours *dans le centre de la raison* » (3). Principe d'unité entre les hommes aussi, car il les rapproche, et ceux qui le méconnaissent sont des esprits bizarres qu'il faut plaindre ou soigner (4). Principe d'unité pour les arts eux-mêmes, pour les génies divers : « On ne peut pas dire que le style de Térence, de Phèdre, de Salluste, de César, de Cicéron, de Tite-Live, de Virgile, d'Horace, soit le même. Ils ont tous néanmoins, s'il est permis de parler ainsi, une certaine teinture d'esprit qui leur est commune, et qui, dans cette diversité de génie et de style, les rapproche et les réunit... » ; le bon goût « influe comme imperceptiblement sur les autres arts, tels que sont l'architecture, la peinture, la sculpture, la musique. C'est un même discernement, qui introduit partout la même élégance, la même symétrie... » (5). Enfin le goût est un principe d'unité au cœur de chaque ouvrage ; il impose à l'auteur un genre précis, en accord avec sa nature propre (6), il lui interdit de mêler les genres ; il se traduit en règles diverses d'« unités », qui s'accordent à son besoin de sobriété et de plénitude, — d'unité (7). Besoin si tyrannique, qu'il s'impose à la réalité de l'histoire : pour le P. Le Bossu,

(1) « Il est bon, dit le P. Rapin, d'avoir l'esprit fort serein pour pouvoir s'emporter quand il faut. » V. René BRAY, *La formation de la doctrine classique en France*, 1927, 2^e partie, chap. II et IV.

(2) BOUHOURS, *Ariste et Eugène*, I. — A Eugène qui rêve devant la mer, Ariste déclare : « Cette petite *rêverie*, où vous vous êtes laissé aller, est tout à fait *raisonnable*. »

(3) FARET, *l'Honnête homme* (1749).

(4) BOILEAU, *X^e Réflexion sur Longin*.

(5) ROLLIN, *Traité des études. Discours préliminaires*, II.

(6) BOILEAU, *Art poétique*, I, v, 13 sqq.

(7) C'est sur la vraisemblance, il est vrai, que l'on établit d'ordinaire ces règles d'unité (cf. BRAY, *loc. cit.*, p. 240-288). Mais la source profonde en est bien ce besoin d'unité du goût classique : n'avoir pas « trop de matière », comme dit Desmarets (*Visionnaires*, III, 7), avoir une action simple, chargée de peu de matière, comme dit Racine (première préface de *Britannicus*. Cf. Préfaces de *Bérénice*, de *Mithridate*).

pour Boileau, pour La Bruyère (1), il faut qu'il n'y ait qu'un Homère, un seul auteur de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* ; leur admiration exige cette unité.

L'admiration des romantiques se plaît à la diversité, que cette diversité se nomme couleur locale, couleur historique, ou *moi*. Au fond de tous les reproches ou de tous les éloges qui leur sont adressés, que trouvons-nous? Le mot : *relatif*. Soit que l'on dise : le romantisme est l'avènement du *moi* ; à la raison, faculté sociale et humaine, il substitue le primat de la sensibilité et de l'imagination, facultés individuelles ; et c'est par là qu'il est lyrique : il préfère aux œuvres d'une signification humaine, absolue, celles qui sont *relatives* à leurs auteurs. Soit que l'on déclare : le romantisme est l'art d'une nation, d'une époque ; il présente aux hommes d'un temps les peintures où ils se reconnaîtront, qui vieilliront avec eux ; il ne connaît pas de règles édictées pour tous les hommes, car il professe que les goûts varient, et se conforme à ces goûts changeants, présentant des œuvres françaises et chrétiennes à des Français, à des chrétiens, — des œuvres *relatives* à leur temps, à leur pays. Ou encore : le romantisme est une révolution dans le style, dans la couleur ; par delà cette langue abstraite qui s'adressait à l'intelligence, il recherche les mots qui peignent le monde des apparences ; l'homme et sa nature permanente le retiennent moins que les costumes ; exotisme ou pittoresque, voilà sa part, — ce qui distingue les hommes les uns des autres, et non ce qui en compose une même humanité : il aime le moyen âge, de n'être pas le monde moderne ; l'Italie ou l'Allemagne, de n'être pas la France ; ses œuvres sont *relatives* au temps, au pays qu'il peint... Il est d'autres définitions, — éloges ou griefs : mais ce mot de *relatif* se retrouverait au bout de chacune d'elles ; on loue ou l'on accuse sans cesse le romantisme d'avoir mis le relatif à la place de l'absolu ; goûts relatifs,

(1) *Réfl. sur Longin*, III ; *Caractères*, I, 7. Descartes pense de même qu'il n'y a pas tant de perfection dans les ouvrages composés de plusieurs pièces et faits de divers maîtres qu'en ceux auxquels un seul a travaillé.

sujets relatifs, formes ou règles relatives. Il a été dans l'art ce que la philosophie du dix-huitième siècle avait été souvent dans la pensée : le triomphe du relativisme.

Le goût des caractères généraux et de l'unité s'accordant à une nature tempérée ou équilibrée(1) ; — une nature portée aux extrêmes, et, partant, curieuse de relatif et de diversité : c'est ainsi que nous définirons le classique et le romantique et nous tenterons de montrer comment le goût classique s'est insinué dans les natures romantiques.

(1) Pascal, plus qu'aucun autre, manifeste ce besoin d'équilibre entre les vérités contraires (stoïcisme et épicurisme, pyrrhonisme et dogmatisme, etc.), entre les qualités complémentaires. (*Pensées*, édit. Brunschwig, n° 353.)

CHAPITRE II

DU CLASSICISME AU ROMANTISME

Si le romantisme reste pénétré de classicisme, c'est d'abord qu'il est né du classicisme, de sa désagrégation (1). De l'un à l'autre la transition a été insensible ; point d'apparente rupture ; un éclectisme de goût, un style Louis XVI, qui, souvent, par delà les excès de l'époque Louis XV, ramène à l'ancienne simplicité : voyez ces meubles où les courbes maniérées cèdent la place à des lignes plus sobres, ces édifices qui gardent une juste distance entre « la chicorée moderne » et « l'austère ancien ». *Mezzo l'uno, mezzo l'altro*, écrit M. de Vandières à l'architecte Soufflot, pour sa maison du Roule (2). Le premier romantisme, celui du dix-huitième siècle, demeure suspendu entre la nostalgie des classiques et la curiosité des nouveautés, entre la raison et le sentiment... *Mezzo l'uno, mezzo l'altro*.

I. — POST-CLASSICISME ET PRÉ-ROMANTISME

Le Romantisme des Classiques, — la formule fameuse d'Émile Deschanel n'est pas sans vérité, — pouvait, en

(1) FOLKIERSKI, *Entre le classicisme et le romantisme*, étude sur l'esthétique et les esthéticiens du dix-huitième siècle, Champion, 1925, p. 3.

(2) Cité par M. Schneider dans l'*Histoire de l'art* d'André MICHEL, t. VII, 2^e partie, p. 450.

s'altérant, produire le romantisme authentique. La querelle des Anciens et des Modernes l'y a aidé : elle a contraint les partisans des Anciens, pour mieux garantir la gloire d'Homère, d'affirmer que le sentiment est le juge de l'art, de convenir que l'art exprime les mœurs et les goûts de la société où il naît. Après Mme Dacier, après l'abbé du Bos, l'autorité littéraire appartient au sentiment, et les cartésiens mêmes ne laissent à la raison qu'un droit de contrôle (1). La querelle des Anciens et des Modernes avait poussé la tradition classique sur la pente du romantisme.

En même temps, elle avait provoqué un bilan du dix-septième siècle, imposé les maîtres de ce siècle à tout le siècle qui les suivra : car, en attaquant leur doctrine, elle avait fait la fortune de leurs œuvres, les avait poussés, en dépit d'eux-mêmes, au premier rang, au rang des Anciens. Coulé en bronze par Titon du Tillet, le temps de Louis XIV est désormais consacré, et, de Voltaire à Sabattier de Castres ou à la Dixmérie, il prend figure d'âge classique. Jusque dans le déchainement de la Régence, il garde sa gloire : le regain des défauts qu'ils avaient attaqués prêtait aux classiques une jeunesse nouvelle (2). Le « Tout est dit » de La Bruyère devenait une cruelle vérité. Les comédies prenaient ces titres ingénus : *l'Autre Tartuffe*, *le Tartuffe littéraire*, *le Tartuffe des mœurs*, *le Philinte de Molière*. On éditait, on rééditait (3), on commentait, on louait (4). Voltaire écri-

(1) CROUSAZ, *Traité sur le beau*, 1715, p. 68. — Cf. MUSTOXIDI, *Histoire de l'esthétique française*, 1700-1900. Champion, 1920. — Sur l'abbé Dubos : ALFRED LOMBARD, *l'Abbé Dubos*, 1913.

(2) V. *les Précieuses ridicules*, que Voltaire peut considérer comme une satire du jour ; Dorat (*A. M. Rousseau sur ses différents ouvrages*), le prince de Ligne, répondant aux sophistes du temps en donnant la parole au lapin de La Fontaine.

(3) A. FRANÇOIS, *l'Académie et la grammaire du purisme au dix-huitième siècle*.

(4) DE CALLIÈRES, « Éloge de quelques poètes français » dans le *Recueil de plusieurs pièces d'éloquence* de J.-B. Coignard, 1771, in-12. Éloge de Corneille par Langeac (1768) ; de Molière (1769), de La Fontaine (1774), de l'influence de Boileau (1785), en diverses Académies. Les discours de réception à l'Académie française offrent le plus

vait à Boileau, Cubières à Molière, Blin de Sainmore à Racine :

*Tout enfin respirait la gloire et la grandeur
Et Paris a de Rome égalé la splendeur* (1).

Un véritable orgueil national s'attachait à ces gloires : « Quelle obligation n'avons-nous pas à un Corneille, à un Molière surtout, si nous considérons l'état du théâtre du temps de nos pères ? (2) » Mme Geoffrin ayant osé faire un procès à un petit-neveu de Corneille, le public court à *Rodogune* pour réparer ce tort (3) ; on se dispute la gloire de recueillir Mlle Corneille ; Cailhava d'Estandoux créera bientôt la religion de Molière. Et quelles fureurs, si quelque impertinent s'émancipe ! Ce ne sont que *Racine vengé*, *Grands hommes vengés*.

Les pays lointains, le moyen âge s'ouvrent aux imaginations ; mais Alzire, Tancrède, deviennent des héros classiques, et ce sont des qualités classiques que l'on se prend à aimer dans le gothique : dépouillez-le, dit Marmontel, de ses « ornements puérils », mais admirez « l'élégance, la délicatesse » de ses profils (4). Les pays étrangers s'offrent aux curiosités nouvelles, mais elles y retrouvent l'air classique français, qu'y ont apporté le prestige de Louis XIV, l'émigration protestante, les voyageurs, les comédiens (5). On s'apercevait que plus

souvent l'occasion de porter un jugement sur le siècle précédent. Et cf. VÉZINET, *Le dix-septième siècle jugé par le dix-huitième* (1924).

(1) BLIN DE SAINMORE, *Épître à Racine*, 1771.

(2) *Année littéraire*, 1771, t. VI, p. 278. Cf. la reconnaissance que notre langue doit, selon le *Journal de la langue française* de Domergue, à Malherbe, Boileau, Racine... (BRUNOT, *Histoire de la langue française*, t. VII, p. 112).

(3) Lettre de Mme Verdelin à Rousseau, 1760. (*Corresp. de Rousseau*, édit. Dufour, t. V, p. 65.)

(4) *Éléments de littérature*, article « Critique ».

(5) BÉAT DE MURALT, *Lettres sur les Anglais...*, 2^e lettre. — Louis CHARLANNE, *l'Influence française en Angleterre au dix-septième siècle* (1906). Sur l'universalité du français au dix-huitième siècle, cf. J. TEXTE, « Études de littérature européenne » (*L'hégémonie lit-*

d'une idée venue de l'étranger était une idée française de retour : « L'Angleterre, dit d'Alembert en tête de l'*Encyclopédie*, nous doit la connaissance de cette philosophie que nous avons reçue d'elle. » En accueillant ces nouveaux venus, le Français cherchait en eux des qualités françaises : les Allemands solides et sensés ennuiient : vivent les Allemands ingénieux et polis, amis des grâces, légers, spirituels (1). Dans Richardson, est-ce le caractère anglais que prise Diderot? Non, mais « tout ce que Montaigne, Charron, La Rochefoucauld ont mis en maximes », des romans qui conviennent « à tous les hommes, dans tous les temps et dans tous les lieux », « le cœur humain qui a été et sera toujours le même. » Les traducteurs enlevaient les couleurs locales aux étrangers, élaguaient « les détails purement anglais » (2)...

Dans la diligence qui l'emporte à Paris, un abbé lit à haute voix les *Satires* de Boileau ; des marchands sont là, qui écoutent avec dévotion ; seuls, deux Suisses ne disent mot ; et le docteur, piqué, leur demande s'ils ont rien vu d'aussi beau chez les Anglais (3). Ce siècle, apparemment cosmopolite, a été sensible à l'honneur de la patrie (4) ; il n'a cessé de chercher ses titres dans le siècle de

téraire de la France) ; BALDENSBERGER, « Études d'histoire littéraire » (*Comment le dix-huitième siècle expliquait l'universalité de la langue française*) ; Alexis FRANÇOIS, *Revue de Genève*, fév. 1923. Dans l'*Ile des Talents* (1743), de Fagan (*Théâtre*, 1761, t. III, p. 197), Pasquin prétend savoir toutes les langues parce qu'il sait le français :

Oui, la langue dont je me sers.

Est la langue de l'univers

Qui sait parler français partout se fait entendre.

(1) *Année littéraire*, 1782, t. I, p. 289 ; *Esprit des journaux*, avr. 1775.

(2) *Année littéraire*, *passim* (quoique l'*Année littéraire* ait évolué à cet égard, et ait demandé par la suite plus de fidélité aux traducteurs. Cf. Van TIEGHEM, *l'Année littéraire comme intermédiaire en France des littératures étrangères*). V. l'abbé Prévost, en tête de sa traduction de *Grandisson*, et S. Mercier lui-même en tête de sa traduction d'Young : « Mon intention a été de tirer de l'Young anglais un Young français qui pût plaire à ma nation. »

(3) BÉAT DE MURALT, *Lettres sur les Français*, 6.

(4) Abbé DESFONTAINES, *Apologie de l'esprit anglais et de l'esprit*

Louis XIV : « Dans le fond, dit l'*Année littéraire*, les Anglais nous estiment ; ils ne peuvent se déguiser que la France a produit... des Bossuet, des Fénelon, des Bourdaloue, des Massillon, des Pascal, des Corneille, des Racine, des Molière, des Boileau, des La Fontaine... (1). »

Défendre les classiques, c'est parfois les rendre plus classiques encore. On demande au comédien d'ennobler ses personnages, de conserver « la dignité », de mourir « avec noblesse, dans une attitude élégante » (2) ; Rémond de Saint-Albine veut que le personnage de théâtre « ressemble en beau » à son modèle (3) ; et l'acteur Aufresne, qui veut jouer d'un ton familier, échoue. Si l'on corrige les classiques, c'est pour épurer leurs pièces, pour affranchir Molière de sa verve, pour rendre Rotrou plus correct, pour tronquer des scènes de Corneille (4) : défendre les classiques, c'est souvent les trahir.

C'est tenter de les rajeunir. Car la vieillesse les guette : il est des allusions de Boileau qui sont devenues obscures (5), des jours où l'on joue Molière devant une salle vide (6).

français (1726) ; BRUMOY, *Justification du bel esprit français* (1728), etc. Cette « veine patriotique », qui devint « antiphilosophique », a inspiré l'*Honneur français* de SACY, la *Dissertation sur le vieux mot de « patrie »* de l'abbé COYER, le *Patriotisme*, poème de COLARDEAU, la *Différence du patriotisme national chez les Français et les Anglais*, de BASSET DE LA MARELLE, etc., sans compter les tragédies de DU BELLOY.

(1) *Année littéraire*, 1771, t. II, p. 88, à propos de l'*Observateur français* à Londres, l'un des organes de cette défense de l'esprit français contre l'Angleterre,

(2) DIDEROT, *Observations sur Garrick*.

(3) Rémond de Sainte-Albine, *le Comédien*, II, 18.

(4) *Ibid.*, II, 12. — De même, pour Molière, RICCOBONI, *De la réformation du théâtre*, 1743. « Je n'assiste jamais, dit Rousseau (*Réponse à M. Bordes*, note), à la représentation d'une comédie de Molière que je n'admire la délicatesse des spectateurs... tout choque leurs chastes oreilles. »

(5) DE VALLANGE, *Nouveau système ou nouveau plan d'une grammaire française* (1719), p. 485 sqq. — De même pour les *Caractères* : « Ce livre baissa dans l'esprit des hommes quand une génération entière, attaquée dans l'ouvrage, fut passée. » (VOLTAIRE, *Siècle de Louis XIV*, XXXI).

(6) Holberg s'indigne de voir à Paris, en 1726, la salle vide lors-

Pour les sauver de la décrépitude, que peut faire le dix-huitième siècle? Leur prêter ses propres traits. Par ses choix, par ses commentaires, il les attire à lui, leur prête sa propre perspective. Il fait une place royale à *Athalie*, cette tragédie du fanatisme, à Fénelon, ce précurseur (1), à La Fontaine qui eut par avance l'esprit de la Régence, — ce philosophe, ce républicain (2); on trouve Boileau trop peu philosophe, ou trop peu sensible : « Que tu es petit, ô Boileau, » s'écrie Sébastien Mercier (3); trop peu sensible aussi Malherbe; mais le sensible Racine convient aux belles de ce temps, quoiqu'elles ne lui trouvent pas toujours des passions assez vives (4); et *les Deux Pigeons*, « que cela est touchant (5)! » « O La Fontaine, essuie tes larmes, » s'écrie Chamfort. « O La Fontaine, ô d'Hervart, que ne puis-je vous serrer dans mes bras! » reprend Nageon (6).

Les classiques entrent dans le préromantisme entourés de légendes, d'anecdotes émouvantes, acteurs de petites scènes pathétiques. Veut-on se figurer un Molière au goût du dix-huitième siècle? Il est assis à la table du roi, devant l'« en-cas de nuit », que le maître a voulu partager avec lui. Ou Pascal, ce misanthrope sublime? Il garde encore le tremblement de l'accident de Neuilly; un gouffre ouvert à son côté l'épouvante. Ou Corneille? C'est « le grand Corneille faisant pleurer le grand Condé » (7). Les visages

qu'on joue Molière (cité par J.-J. AMPÈRE, *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juillet, 1834, p. 65). — Grimm, dans sa *Correspondance*, montre en 1753 le Théâtre-Français déserté par le public et obligé d'ajouter les farces italiennes à son répertoire classique.

(1) Cf. CHÉREL, *Fénelon du XVIII^e siècle en France*, 1917.

(2) V. de quel ton Chamfort commente le *Paysan du Danube*, et Batteux lui-même une autre fable : « Le Renard représente le peuple foulé aux pieds par ses magistrats... »

(3) *Mon bonnet de nuit*, Neuchâtel, 1784, t. II, p. 197. — Cf. MAR-MONTEL, *Élém. de littér.*

(4) Lettre de Diderot à Mlle Volland, 6 novembre 1760.

(5) LA HARPE, *Éloge de La Fontaine*.

(6) *Éloge de L.-F. Bouillon* (1775).

(7) VOLTAIRE, *Siècle de Louis XIV*, chap. xxxii.

du dix-septième siècle se fixent dans un cadre du dix-huitième. Les rôles de leurs pièces prennent un autre accent (1). Lekain, par son jeu muet, leur donne un air nouveau (2). Ne s'avise-t-on pas même de se sentir à Rome dans *Britannicus*, à Byzance dans *Bajazet* (3), d'invoquer les classiques pour justifier les hardiesses? Quand Voltaire a quelque scrupule à mêler les genres, Molière le rassure. Pour proclamer la supériorité du génie sur l'art, des inventeurs sur les imitateurs, il nomme Corneille (4)... Sommes-nous encore dans le classicisme, ou déjà dans le préromantisme?

Région indécise où les deux empires se confondent. L'œuvre d'un Voltaire en est la plus curieuse image. Ce classique déterminé atteint au romantisme, dans l'excès même de sa foi classique. Il a jugé que la France de son temps était dans une irrémédiable décadence : pays où l'on embastille les gens de lettres, où d'insolents gentilshommes se croient supérieurs pour leur nom en *ac* ou en *ille* au fils du notaire Arouet. Il lui oppose sans doute l'Angleterre, si bien gouvernée, qui honore si noblement les poètes, où l'Église est si discrète : sa sauvagerie même donne à ses écrivains une verve admirable. Mais cette verve est grossière : ils gagnent à s'occuper de questions morales, à devenir un peu français, un peu classiques, comme Pope, comme Addison. Ce sont ces demi-Français que Voltaire imitera ; en empruntant aux drames anglais quelques procédés, quelques inspirations, il se gardera de leurs licences. Il a grandi auprès d'esprits délicats qui avaient vu le Versailles de Louis XIV, lui en avaient rapporté mille anecdotes : éblouissant souvenir qui, peu à peu, le dominera. En vain de l'auteur d'*Œdipe* l'Angleterre a fait un philosophe, et Cirey un savant ; en vain Frédéric l'appelle

(1) Cf. MORNET, *le Romantisme en France au dix-huitième siècle*, p. 233, 235.

(2) MOLÉ, *Éloge de Mlle Dangeville*, le 20 fructidor an II.

(3) MOLÉ : Notice sur les *Mémoires de Lekain*.

(4) VOLTAIRE, lettres à d'Argental, 5 juin 1744 ; à Vauvenargues, 15 avril 1743 ; à Diderot, 20 avril 1773.

parmi ses Allemands à qui Voltaire trouve tant de con-
sonnes et si peu d'esprit : c'est au Paris de sa jeunesse qu'il
rêvera. Il n'a pas pardonné à la France de Louis XV, mais
c'est dans la France de Louis XIV qu'il se réfugie ; si
quelques vers l'émeuvent, c'est qu'ils l'ont transporté
« il y a cent ans, lorsque les Boileau, les Molière, les La
Fontaine étaient au monde (1) ». « Nous sommes à l'au-
tomne du bon goût... Je me console avec le siècle de
Louis XIV de toutes les sottises de celui-ci (2) ; » que de
fois ce soupir ne revient-il pas dans ses lettres, dans *le*
Siècle de Louis XIV ? Ou encore ce cri d'alarme : « Le
génie n'a qu'un temps, après quoi il faut qu'il dégé-
nère (3). » Classique, mais lecteur de Lamotte à ses débuts,
— classique, mais lecteur de Shakespeare dans sa jeu-
nesse, — il devient, en vieillissant, classique intransigeant
et grondeur. Il murmure, devant les nouveautés : « *Doman-
dava acqua, non tempesta* (4). » Pourtant, *domandava acqua*.
En suivant les classiques, il a consulté le goût de son propre
temps ; il a choisi, parmi leurs œuvres, celles que ce goût
adoptait. Il a, mieux que personne, réalisé cet éclectisme,
qui assouplit les doctrines classiques à la mode changeante.
Il a maintenu la doctrine du goût universel, du jugement
infaillible du « gros des hommes » ; il répète les *Réflexions*
sur Longin, quand il écrit, dans la *Dissertation sur l'Héra-
clius de Calderon* : « Mais quels seront nos juges ? diront les
partisans de ces pièces irrégulières et bizarres. Qui ? Toutes
les nations, excepté vous. Quand tous les hommes éclairés
de tous les pays... se réuniront à estimer le second, le troi-
sième, le quatrième et le sixième livre de Virgile et les sau-
ront par cœur, soyez sûrs que ce sont là des beautés de
tous les temps et de tous les lieux. Quand vous verrez les
beaux morceaux de *Cinna* et d'*Athalie* applaudis sur tous
les théâtres de l'Europe depuis Pétersbourg jusqu'à Parme,

(1) Lettre à Rulhière, 26 avril 1769. — Cf. CHATEAUBRIAND,
Études historiques, chap. xxxiv.

(2) Lettre du 20 sept. 1735.

(3) *Siècle de Louis XIV*, chap. xxxii.

(4) A d'Argenson, à propos de l'*Hamlet* de Ducis.

concluez que ces tragédies sont admirables avec leurs défauts. » C'est par l'universalité du goût français qu'il démontre l'existence d'un goût universel. Il consent à dire, après l'abbé du Bos, que le goût est sentiment, mais il ajoute que le sentiment n'a pas tous les droits; ou encore qu'il est des beautés locales ou relatives, mais il ajoute qu'elles sont les formes variables du beau universel et absolu. L'article « goût », dans le *Dictionnaire philosophique*, est composé tout entier de ces nuances, pénétré de cet éclectisme où se rejoignent le classique et le romantique : le goût est un « discernement prompt... et qui prévient... la réflexion »; mais il faut lui enseigner « si ce qu'on lui présente *doit* lui plaire »; « il est des beautés de tous les temps et de tous les pays, mais il est aussi des beautés locales. L'éloquence doit être partout persuasive; la douleur touchante; la colère impétueuse; la sagesse tranquille; mais les détails qui pourront plaire à un citoyen de Londres pourront ne faire aucun effet sur un habitant de Paris... » Dès 1728, dans l'*Essai sur la poésie épique*, il avait tenté ce prudent mélange; il avait fait la part des « beautés de goût qui plaisent également à toutes les nations », des « coutumes de chaque peuple » qui « introduisent dans chaque pays un goût particulier ». Voyant le génie de son pays épuisé par la perfection des classiques, il a cherché, par piété pour les classiques mêmes, à le renouveler; dans l'unité de « la république des lettres » classiques (1), il a introduit une liberté modérée.

Il fera parfois figure de romantique; Fréron et ses amis le rangeront parmi les impies qui ne respectent pas le grand siècle; les classiques sévères, au début du dix-neuvième siècle, dénonceront ses hérésies (2); et les ro-

(1) *Essai sur la poésie épique*, chap. 1 : « Depuis le temps de la renaissance des lettres qu'on a pris les Anciens pour modèles, Homère, Démosthène, Virgile, Cicéron ont en quelque manière réuni sous leurs lois tous les peuples de l'Europe et fait de tant de nations différentes une seule république des lettres. »

(2) « ...Celui qui fut l'idole du siècle passé est exposé aux insultes du siècle actuel... Les innovations qu'il a introduites sur la scène ont

mantiques, embarrassés devant sa mémoire, accepteront tantôt le poète en dépit du philosophe, tantôt le philosophe en dépit du poète (1). A vrai dire, il avait été surtout le témoin d'un temps où le classicisme s'achevait, de lui-même, en préromantisme.

Écoutons les critiques du siècle; de toutes parts, ce double thème, romantique et classique : nos goûts dépendent de notre *moi*, qui dépend, à son tour du climat, des institutions, — mais ils sont plus ou moins parfaits selon qu'ils se rapprochent ou s'écartent de la parfaite nature humaine. Dès l'époque précédente, un P. Lamy et un P. Bouhours, un Fénelon et une Mme Dacier, avaient travaillé à mettre d'accord ces vérités d'apparence contraire (2). Le beau est unet divers; chaque pays a son style, — et il existe pourtant des règles fixes : les Desfontaines, les Fréron, les Geoffroy ne cesseront de tourner autour de ces idées : « Les arts ont sans doute des principes fixes et invariables...; il y a des beautés absolues et indépendantes de l'opinion faites pour plaire à tous les hommes de quelque nation qu'ils soient; mais... elles se trouvent toujours mêlées et confondues avec des beautés locales... (3) ». Batteux donne à l'un des chapitres de ses *Beaux-Arts réduits à un seul principe* ce titre qui peut satisfaire classiques et romantiques : *Qu'il n'y a qu'un bon goût en général et qu'il peut y en avoir plusieurs en particulier*. Éternelle croyance à l'infinie diversité des hommes et à l'unité du genre humain :

été signalées par les gardiens de l'arche sacrée du bon goût comme des hérésies littéraires... » (A. W. SCHLEGEL, *Cours de littérature dramatique*, trad. Necker de Saussure, t. II, p. 83).

(1) FR. SCHLEGEL, *Histoire de la littér. anc. et moderne*, II, 181 : « Dans l'essai qu'il tenta d'une tragédie réellement romantique, Voltaire a été plus heureux qu'aucun autre auteur français; » D'ECKSTEIN, *le Catholique*, II, 225 : Voltaire « a montré combien le genre romantique eût été naturel à la scène française... » — Cf. E. LEGOUVÉ, *Dernier travail, dernier souvenir*, chap. X, « Voltaire. poète romantique ».

(2) FÉNELON, *Lettre à l'Académie : Rhétorique*; Mme DACIER, *Causes de la corruption du goût*.

(3) *Année littéraire*, 1777, t. III, lettre 1.

l'abbé du Bos pour combattre l'opinion selon laquelle « tout est dit », cite ingénieusement Boileau :

La nature féconde en bizarres portraits

Dans chaque âme est marquée à de différents traits (1),

mais il affirme que le sentiment, principe du goût, est, entre toutes, la faculté qui unit les hommes, et qu'ils sont d'accord « sur les choses qui se jugent par voie de sentiment » (2). Éternel besoin d'unité dans la variété : « Ce n'est pas l'unité seule qui fait la beauté, dit le P. Castel, il y faut la pluralité dans l'unité (3). » Éternelle affirmation de la continuité dans le changement : Montesquieu, André Chénier la proclament : « Les hommes ont toujours les mêmes passions, mais... dans chaque siècle les mêmes passions ont une nouvelle manière de se montrer (4). »

Et l'homme, permanent, immuable, demeure l'objet essentiel des peintres comme des poètes : l'*Encyclopédie* (5) avoue, après du Bos, que le plus beau paysage ne nous touche guère, nous attache peu. Pour les musiciens, l'un des premiers principes est la connaissance des passions humaines : l'abbé du Bos exige d'eux l'expression des passions humaines, et Rameau leur demande d'étudier « la nature », de peindre ses « grandes passions » (6). En

(1) DU BOS, *Réfl. crit.*, I, xxvii.

(2) MUSTOXIDI, *loc. cit.*, p. 43. — L'abbé BATTEUX (*Traité des Beaux-arts réduits à un seul principe*, II, 1) semble lier la notion de goût sentiment à celle d'unité du goût : « Il est un bon goût qui est seul bon... Le goût est donc un sentiment... »

(3) Cité par FONTAINE, *Essais sur le principe et les lois de la critique d'art*, 1903, p. 152.

(4) A. CHÉNIER, *Œuvres inédites* (Champion, 1919), p. 22. — Cf. MONTESQUIEU, *Grandeur et décadence des Romains*.

(5) Art. « Paysage », et DU BOS, *Réflexions critiques*, I, 6.

(6) FONTAINE, *loc. cit.*, p. 56. Dès le début du siècle ce que les musiciens français reprochent à la musique italienne, c'est le « défaut d'expression », l'insuffisant accord de la musique avec le sens des paroles. (Paul-Marie MASSON, « La querelle de la musique italienne et de la musique française », *Rivista Musicale Italiana*, 1912. — Cf. STRIFFLING, « Esquisse d'une histoire du goût musical au dix-huitième siècle », Delagrave, *Cours de la Faculté des Lettres de Dijon 1911-1912.*)

dépît de quelques mécontents, de quelques crises des humanités (1), la classique nature humaine continue à être illustrée d'une vivante continuité, par l'humanisme : les préromantiques ont grandi dans des collèges classiques.

II. — LE CLASSICISME DES PRÉROMANTIQUES

Une vague de fond grandit cependant, qui semble rompre toute tradition et toute raison. L'imagination, la sensibilité se déchainent ; elles paraissent s'insurger contre les digues du classicisme. Les emporteront-elles ?

Voici l'imagination : elle s'est faite homme, en Diderot, — homme de verve, fougueuse personnalité ; et pourtant ce Diderot soumet encore son *moi* à un type idéal et classique de l'homme. Les maîtres qu'il a lus au collège, quand il poursuivait de soigneuses humanités (2), inspireront même ses hardiesses : en fondant un genre nouveau, il se souvient des Anciens (3). Sa verve truculente nous fait illusion, et les pages où il oppose le génie au goût, et sa foi dans l'enthousiasme poétique ; il est l'ami du talent savant et réfléchi, non du génie qui s'ignore, de la sincérité gauche (4) ; comme l'abbé Galiani, il préfère le coucou qui sait bien sa leçon à la fauvette qui improvise (5) : « Le dirai-je ? Pourquoi non ? La sensibilité n'est guère le fait d'un grand génie (6). » Ce Langrois à la tête mobile se tourne volontiers vers les nouveaux génies étrangers ; il chante la gloire de Richardson, de Garrick ; mais dès qu'un

(1) SICARD, *les Études classiques avant la Révolution*, 1887 ; André ROUSSEAU, « Une crise des humanités au dix-huitième siècle. » *Revue universelle*, mai 1928.

(2) Chanoine MARCEL, « Diderot écolier » (*Revue d'histoire littéraire*, juillet 1927.)

(3) *Réflexions sur Térence*.

(4) *Observations sur Garrick. — Paradoxe sur le comédien*.

(5) Lettre à Mlle Volland, 15 sept. 1760.

(6) *Paradoxe sur le comédien*.

étranger le fâche, il est prompt à soutenir les « belles qualités » de son pays (1). Leur fait-on injure, il prend feu : « Cet impertinent de Webb » n'a-t-il pas eu l'audace d'écrire un traité de l'art sans citer un seul Français ; et que dire de Hogarth qui dédaigne nos peintres ? « Nous avons, les Anglais et nous, deux manies bien diverses. La nôtre est de surfaire les productions anglaises ; la leur est de déprécier les nôtres (2). » Il ne sacrifiera pas les classiques français de gaieté de cœur. Il accorde que les goûts sont divers, et compte douze raisons de cette diversité ; mais il en ajoute une treizième en faveur du bon goût (3). Il pense aussi que chaque être est marqué d'un caractère particulier ; il admire l'art de Latour à bien saisir cette empreinte (4) ; mais il n'est pas assuré que l'art se doive proposer « la représentation d'un être quelconque individuel » : il lui assignerait plutôt pour office d'effacer ces signes individuels, ces « altérations » dues aux « fonctions » ou aux « passions déterminées » (5). Ce n'est pas « *un* tartuffe, *un* misanthrope », qu'il veut voir sur la scène : vous trahiriez le poète, dit-il au comédien, car il a fait, lui, « *le* Tartuffe, *le* misanthrope ; et vous n'êtes qu'un individu... (6) » Ainsi ce tumultueux, ce déchaîné respecte la nature classique ; au milieu de ses paradoxes, le visage classique de l'homme subsiste ; il demande à la fois à la peinture et à la poésie d'être « *bene moratæ* » (7). Il écrit, dans ses *Pensées détachées sur la peinture* : « Deux qualités essentielles à l'artiste, la morale et la perspective... » Sans doute, sa vie semble emportée par l'imagination, envahie par le sensualisme ; mais ce père prudent saura donner à sa fille

(1) *Sur la princesse Dashkoff*, 1770, *Œuvres*, édit. Assézat, t. XVII, p. 487, 491.

(2) *Salon* de 1765.

(3) MORNET, *le Romantisme en France au dix-huitième siècle*, p. 180.

(4) *Salon* de 1769.

(5) *Salon* de 1767.

(6) *Paradoxe sur le comédien*.

(7) *Œuvres*, édit. Assézat t. X. .

les conseils les plus sages ; et, dans son air de délire, que d'artifice ! (1).

Avec Prévost, avec Jean-Jacques, le préromantisme franchit cette zone d'imagination et de verve ; il submerge la sensibilité ; il trouble toute l'existence. Prévost a fait fondre en larmes Mlle Aïssé ; il est, — selon Mlle de Lespinasse, qui en pouvait juger, — l'homme qui a le mieux connu ce que l'amour a de terrible. En vain le classicisme revendiquerait-il cet aventurier de la passion. Il ne le pourrait qu'en invoquant ce goût de jansénisme, ce pessimisme moral qui se dégage de ses peintures si ardentes (2) : ne dirait-on pas que, chez lui, l'humanité de *Phèdre* se perpétue, et glisse, par le romanesque, vers le romantique ? S'il s'apparente parfois aux classiques, c'est qu'il fut un analyste du cœur, sans illusions ni complaisance ; c'est qu'au moment même où il servait la mode de l'exotisme et la curiosité des choses étrangères, sa vraie prédilection allait à l'âme humaine, aux sentiments universels ; et c'est enfin que ce traducteur de romans anglais réduisait avec soin, chez Richardson lui-même, « aux usages communs de l'Europe ce que ceux de l'Angleterre peuvent avoir de choquant pour les autres pays (3). »

Ainsi peut subsister, dans ce déchaînement des sensibilités préromantiques, je ne sais quelle inquiétude du goût et de la morale classiques. Ne pourrait-on en discerner quelques signes, jusque chez le vagabond Jean-Jacques ? Sa cité natale, la boutique paternelle, le pasteur Lambercier et Turin, les Charmettes se le disputent. Mais peut-être les grands rêves humanistes sont-ils ses vrais et premiers amis, — la Rome de Plutarque, des lambeaux de périodes de Cicéron, d'après vers de Juvénal (4), Sénèque qu'il

(1) Cf. MONGLOND, *le Préromantisme français*, t. I, p. 65.

(2) M. Paul HAZARD a analysé dans un chapitre des *Études critiques sur Manon Lescaut* (Chicago, University Press of Chicago, 1930) ce « jansénisme de *Manon Lescaut* » ; et il a consacré une pénétrante étude au classicisme de Prévost.

(3) Introduction de la traduction de *Grandisson*, p. VII.

(4) *Correspondance* (édit. Th. Dufour), t. IV, p. 278 ; t. III, p. 13, etc.

s'attachera à traduire. Chimères antiques auxquelles s'ajoutent des chimères françaises, l'*Astrée*, *Télémaque*. Dans le verger des Charmettes, il a lu Pascal, Fénelon, Boileau ; il connaît Montaigne et n'ignore pas Bossuet (1). Avec Mme de Warens, il a relu les *Caractères*, lu La Rochefoucauld, qui montre « l'homme tel qu'il est », qui l'a révolté, qui l'a séduit ; Molière, La Fontaine l'ont indigné et marqué de leur empreinte ; *Bérénice* l'a inquiété, l'a charmé. Il raillera, dans *la Nouvelle Héloïse*, les nobles tragédies françaises, dont les héroïnes meurent avec tant de décence ; et son héroïne mourra comme elles. Il subira l'influence de l'Angleterre ; mais en maugréant (2). Qui écrira, après *Jean-Jacques Rousseau Genevois*, un *Jean-Jacques Rousseau Français* ? Il n'est pas loin de se flatter d'avoir pour la France plus d'amour que les Français (3). En secret, il envie sa politesse, son goût, sa grâce (4). Quand il écrit : « Notre siècle et notre nation l'emporteront sur tous les temps et sur tous les pays (5), » *notre nation* est la France. Il tâchera d'acquérir ses qualités, avant de la conquérir en l'étonnant. Ses contemporains s'avisèrent de son classicisme ; Fréron lui trouva plus de goût qu'aux philosophes ; Geoffroy reconnut Bourdaloue, Bossuet, Fénelon dans sa manière (6). Sous son apparent abandon, des étrangers même sentiront « le produit lent et pénible d'un labeur où il s'arrêtait à chaque mot et pesait chaque

(1) DELARUELLE, *Rev. d'hist. litt.*, 1912, p. 252.

(2) Il la dénigre avant même de l'avoir vue. Extrait du *Projet de paix perpétuelle de l'abbé de Saint-Pierre*, lettre à M. Bastide, 16 juin 1760, etc.

(3) « Le cœur me battait de joie à ses moindres avantages » (*Confessions*, I. V) ; il était « plus navré des malheurs de la France que les Français eux-mêmes » (*Ibid.*, I. VII, note) ; il la glorifiait dans une comédie qu'il n'osait avouer, de peur de passer pour flatteur.

(4) *Confess.*, I. V.

(5) *Discours sur les sciences et les arts*.

(6) *Journal de Monsieur*, 1781, t. I, n° 1. — De même, en 1779, en tête du premier volume de l'*Année litt.*, reprochant aux philosophes le « mauvais goût », il en exceptait « le seul Jean-Jacques Rousseau ». Chateaubriand fera la même exception en sa faveur.

pensée » (1) ; et les ennemis du romantisme le citeront contre les novateurs (2).

Il serait facile, sans doute trop facile, de tracer une image classique de Jean-Jacques, d'après ses premiers écrits. Il ne s'y distingue guère des rhéteurs de son temps. Il a le goût des idées générales, le style abstrait ; il plane au-dessus des détails : « ...Il ne faut pas toujours retrécir ses vues sur des exemples particuliers (3). » Commencer, ainsi qu'il le dit, par écarter tous les faits, n'est-ce pas excès de classicisme ? Le sujet qu'il se propose, « la connaissance de l'homme (4), » est le sujet des classiques. Il a écrit, il est vrai, que « les hommes diffèrent selon les temps et les lieux » (5), que « le genre humain d'un âge n'a pas le genre humain d'un autre âge » (6) ; il a reproché à la société de jeter les esprits « dans le même moule », de leur imposer « une trompeuse uniformité » (7) ; il a combattu « cet adage de morale, si rebattu par la tourbe philosophique, que les hommes sont partout les mêmes » (8). Mais il a dit aussi : « Les hommes ont-ils changé de nature (9) ? » Il a vu dans l'histoire des hommes les mêmes phénomènes se produire « dans tous les temps et dans tous les lieux » (10). « Quand il est question de raisonner sur la nature humaine, le vrai philosophe n'est ni Indien, ni Tartare, ni de Genève, mais il est homme... Mon sujet intéressant l'homme en géné-

(1) Thomas MOORE, cité par Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, p. 168.

(2) Viennet demande que l'on revienne aux « élégants tableaux », à la peinture de mœurs, à la manière de Rousseau (*Épître à Fontanes*, 1810) ; il prête aux romantiques ce blasphème : « Jean-Jacques, trop diffus, manque de profondeur. » (*Épître aux Muses*, 1821.)

(3) *Réponse au roi de Pologne*, note.

(4) *Disc. sur l'orig. de l'inégalité*.

(5) *Réponse à M. Philopolis*.

(6) *Disc. sur l'origine de l'inégalité*.

(7) *Disc. sur les sciences et les arts*.

(8) *Ibidem*.

(9) *Contrat social*, l. III, chap. XII. Il semble légitime de rattacher le *Contrat* à cette manière.

(10) *Disc. sur les sc. et les arts*.

ral, je tâcherai de prendre un langage qui convienne à toutes les nations ; ou plutôt, oubliant les temps et les lieux pour ne songer qu'aux hommes à qui je parle, je me supposerai dans le lycée d'Athènes, répétant les leçons de mes maîtres, ayant les Platon et les Xénocrate pour juges et le genre humain pour auditeur (1)... » *Le genre humain*, sans doute Jean-Jacques n'ignore pas la diversité de ses goûts (2), mais il l'érige en juge universel.

Seulement, il existe un autre Jean-Jacques, le héros de *l'Héloïse*, des *Confessions*, l'homme isolé, le rebelle, le poète des amours que la société réprouve, des passions qui bravent la société, orgueilleusement dressé face à Dieu (3), l'ennemi de tous les intermédiaires qui le séparent de sa nature (4) : il ébauche une « morale sensitive » (5) ; il forme un homme d'exception, Émile, pour une femme irréaliste, Sophie. Mais il sent aussi le danger de son rêve, blâme ceux qui veulent le réaliser, renonce à sa morale sensitive (6), ramène à l'autel son vicaire savoyard plein de la lecture de Pascal, oppose à la Julie pécheresse une Julie rassérénée, sermonneuse, que les con-

(1) *Réponse à M. Philopolis ; Disc. sur l'orig. de l'inégalité* ; cf. *ibid.*, note ; il déclare « apprendre à connaître les hommes par leurs conformités et par leurs différences, et acquérir ces connaissances universelles qui ne sont pas celles d'un siècle ou d'un pays exclusivement, mais qui, étant de tous les temps et de tous les pays, sont pour ainsi dire la science commune des sages. » — Cf., avec le passage sur son auditoire de Xénocrate et de Platon, ceux où, dans le *Traité du sublime*, dans la première préf. de *Britannicus*, le classique convoque autour de lui un public invisible, Homère, Sophocle, Euripide, etc.

(2) « Qui est-ce qui doute que sur nos théâtres la meilleure pièce de Sophocle ne tombât tout à plat ? On ne saurait se mettre à la place de gens qui ne nous ressemblent point. » (*Lettre à d'Alembert*). — Cf. HÖFFDING, *J.-J. Rousseau et sa philo.* (Alcan, 1912, p. 122.)

(3) Début des *Confessions* ; à en comparer la version définitive à la première, on sent ce qu'il y a de voulu, de factice, dans leur romantique outrance.

(4) BALDENSBERGER, Conférence sur J.-J. Rousseau, dans *Jean-Jacques Rousseau*, leçons faites à l'École des Hautes Études sociales, 1912.

(5) P.-M. MASSON, *la Religion de J.-J. Rousseau*, t. II, p. 39.

(6) *Ibid.*

temporaires prirent au sérieux. Il révolta son temps, mais ce ne fut pas toujours par son romantisme : ce fut aussi par son respect de la tradition. Voltaire couvrit de notes furieuses la *Profession de foi*; ceux qui avaient trop aimé Julie ardente n'acceptèrent pas la sage Julie (1)...

Un trouble sensuel, à vrai dire, subsiste dans sa sagesse, — cette phrase musicale où s'amollira la prose française. Mais il n'en a usé qu'avec mesure; il a estimé, imité parfois, les maîtres de « précision », d'« énergie », « les Montesquieu, les Pascal, les Tacite (2). » Son style est moins coloré qu'on ne pense, plus abstrait (3). Jean-Jacques, dont la vue est basse, pour qui une pervenche est « du bleu » dans la haie, un arbre « du vert » sous sa fenêtre, sent la nature plus qu'il ne la voit. La musique même de ses phrases est d'un lecteur de Bossuet, de Fénelon. On pourrait lui appliquer ce qu'il dit de la musique elle-même : « elle réunit le plaisir physique et le plaisir moral, c'est-à-dire l'agrément de l'oreille et l'intérêt du sentiment; » et il éclaire cette formule d'une citation d'Horace. Aux sens le lettré veut associer l'intelligence : « Je ne dirai pas, de peur d'obscurité, que le beau consiste dans l'imitation du vrai, mais dans le vrai de l'imitation; c'est là, ce me semble, le sens du vers d'Horace et de celui de Boileau (4). » Jean-Jacques déplore que l'on veuille affranchir l'art des règles, donner à l'ignorance et au sentiment l'empire du goût; il lira sa *Nouvelle Héloïse* à Thérèse Levasseur (5), mais il ne croit guère que Molière ait consulté Laforêt « sur le *Misanthrope*, ni sur le *Tartuffe*, ni sur la belle scène

(1) Notons que Rousseau prétend même avoir jeté au feu les pages les plus passionnées de son œuvre. (Lettre à M. Lenieps, avril 1761.)

(2) Lettre au maréchal de Luxembourg, 20 oct. 1761 (*Corresp.*, t. VI, p. 251.) — C'est Chateaubriand, — l'image est de Sainte-Beuve (*Lundis*, t. III), — qui a transporté l'empire littéraire à Antioche; Rousseau le laisse à Byzance.

(3) MORNET, *le Romantisme en France au dix-huitième siècle*, p. 420 sqq.

(4) Lettre à M. Lesage, 1^{er} juillet 1754, *Correspondance*, II, 83.

(5) *Confessions*, I, IX.

d'Alcmène et d'Amphitryon » (1)... Il existe « des règles pour juger des pièces de musique aussi bien que d'un poème ou d'un tableau. Que dirait-on d'un homme qui prétendrait juger de l'*Iliade* d'Homère, de la *Phèdre* de Racine, ou du *Déluge* de Poussin, comme d'une oille ou d'un jambon?... Quelles différences pour les mouvements de l'âme entre les hommes exercés et ceux qui ne le sont pas ! Un Pergolèse, un Voltaire, un Titien, disposeront, pour ainsi dire, à leur gré des cœurs chez un peuple éclairé ; mais le paysan insensible aux chefs-d'œuvre de ces grands hommes, ne trouve rien de si beau que la Bibliothèque bleue, les enseignes à bière et le branle de son village » (2). Quelle décadence, si des airs de province plaisaient « autant et plus que ceux de la cour », si un solitaire imposait son goût particulier à la musique « ainsi qu'à la poésie et à la peinture. C'est à la ville, c'est à la cour, partout où s'exercent aux arts aimables beaucoup d'hommes assemblés qu'on apprend à la cultiver » (3). Jugement d'un classique, et qui se défend contre le siècle nouveau « fertile en petites choses » (4). Siècle de fausses délicatesses auquel Voltaire a dû sacrifier tant de « beautés mâles et fortes » (5). Plus de grands tableaux d'église : de petits panneaux ; plus de dieux antiques taillés dans le marbre, de petits magots (6)...

(1) *Correspondance*, II, p. 83. — Cf. les vers fameux de Musset : « Il ne te lisait pas, dit-on, les vers d'Alceste... »

(2) *Ibid.*

(3) *Ibid.* — Paris reste, en effet, le centre du goût : « Ailleurs on aura de la vertu, écrit Diderot dans le *Salon* de 1765. mais elle sera dure, âpre et sauvage. » Arthur Young entend dire partout : « Nous ne sommes qu'une ville de province ; il faut voir ce qu'on fera à Paris » ; et S. Mercier intitule un chapitre : « De l'influence de la capitale sur les provinces » (Cf. M. ROUSTAN, *les Phil. et la société au dix-huitième siècle*, p. 315). Cf. aussi : *Discours sur le tort fait aux provinces par la fureur d'aller à Paris et d'y vivre...*, par M. SABATIER, 1771.

(4) *Disc. sur les sciences et les arts.*

(5) *Ibid. et Réponse à M. Bordes.*

(6) *Discours sur les sciences et les arts.* Voltaire qui faisait le même genre de critiques à l'art de son temps dans le *Temple du goût* semble avoir eu plus de sympathie pour les petits maîtres de son temps

Et c'est ainsi que ce Genevois, qui a encore l'accent de Genève, rejoint parfois le dix-septième siècle, comme Voltaire, en haine du dix-huitième.

Éclectiques, et qui préparent un âge d'éclectisme, puisant de toutes parts l'un les traits scintillants de ses jeux d'idées, l'autre les armes brutales de ses paradoxes ardents. Le style qui les suivra fera voisiner les genres les plus divers : temps où Massillon rencontre Voltaire sur la toilette d'une femme à la mode (1), où le prince de Ligne, à Belœil, se plaît à passer d'un pavillon gothique à un pavillon égyptien, puis à un pavillon de Flore ; où la peinture française prenant à chacun, remplit entre les styles divers sa mission modératrice (2), où le drame s'attaque déjà à la règle « des *deux* unités » (3), mais vit en paix auprès de la tragédie : « Une tragédie est un ouvrage admirable... un drame me plaît... encore une fois point d'exclusion (4)... »

Certes, la mélancolie, les passions frénétiques rompent ce bel équilibre, comme les jardins anglais et les fausses ruines les nobles symétries ; mais les romanciers mêmes en dénoncent les dangers, comme naguère Prévost pour Manon, comme Rousseau pour Julie. Des rêveurs errent dans la nature, mais en lisant les classiques :

Un La Bruyère en main errer dans la nature,

dans le *Siècle de Louis XIV*. (Cf. FONTAINE, *les Doctrines d'art en France...*, 1909, p. 288.) — Pour qui voudrait insister sur le classicisme de Jean-Jacques, *la Pensée de J.-J. Rousseau*, de M. A. SCHINZ (Alcan, 1929) serait un utile allié : ce livre explique tout Jean-Jacques par une lutte entre le Rousseau romain et le Rousseau romantique, et par un progrès constant du premier dont la raison « l'emporte de plus en plus sur le Rousseau romantique » (p. 507).

(1) Mme DE SOUZA, *Eugène de Rothelin*, chap. XIII : « Massillon était à moitié sur la table ; un volume du théâtre de Voltaire en était si près qu'on voyait bien qu'ils avaient été lus presque en même temps. »

(2) P. MARCEL, *la Peinture française au dix-huitième siècle*. 1906. — L. GILLET, *la Peinture, dix-septième et dix-huitième siècles*, 1913.

(3) S. MERCIER, cité par Mornet, *loc. cit.*, p. 197. (Cf. Hugo, Préface de *Cromwell*).

(4) *Année littéraire*, 1771, t. III, p. 124.

c'est un rêve de Léonard. Ils écrivent sur des myrtes classiques des vers qu'ils pourront ensuite transcrire sur des orangers (1). Ils chantent l'amour et ses douleurs, mais en accord avec Ovide aux jours légers, avec Tibulle aux jours de tristesse ; ils donnent un nouvel essor au lyrisme, mais à un lyrisme racinien : « On n'a point assez observé, déclarera Palissot, que les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* assurent encore à Racine la prééminence dans le genre lyrique... » ; et M.-J. Chénier : « Les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* sont encore les plus beaux de la lyre moderne (2). »

Ainsi le *moi*, au moment où le préromantisme l'émancipe, trouve sans cesse devant lui ces principes stables du génie classique : la nature humaine, le goût, l'humanisme, le respect des grands modèles... Compromis délicat entre le classique qui se prolonge et le romantique qui naît.

III. — LE STYLE LOUIS XVI

Jardins français et jardins anglais ; musique italienne et musique française, du Fragonard encore et déjà du David ; des perruques et des toges ; Trianon et Pompéi... ce style est un éclectisme gracieux.

Il concilie la fantaisie et la vérité, le rire léger et les larmes ; il marque les pièces de Beaumarchais de caractères préromantiques : importance accordée au cadre ou au décor, au costume, au spectacle ; pathétique violent, drame bourgeois... Nodier pourra signaler dans *Eugénie* les premières promesses de « la nouvelle école romantique » (3), Victor Hugo invoquer « la grande trilogie de Beaumarchais » (4) ; et pourtant la comédie de Molière,

(1) PARNY, variante de 1779 à 1781. — Cf. H. POTEZ, *l'Élégie en France avant le romantisme*.

(2) PALISSOT, *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature* : article « Racine ». — M.-J. CHÉNIER, *Tableau de la littérature...*, chap. ix.

(3) *Journal des Débats*, 29 août 1814.

(4) Préface de *Cromwell*.

de Lesage, de Marivaux, ne répudierait ni Bartholo, ni Brid'oison, ni l'esprit de Figaro, ni la rouerie d'Almaviva.

Le style Louis XVI concilie aussi le pittoresque et la sensibilité, la bigarrure et l'harmonie ; la nature l'enrichit de ses couleurs, mais l'homme y règne toujours. Un Bernardin de Saint-Pierre saisit les nuances, les détails les plus menus du tableau de l'univers ; mais il en rétablit l'unité majestueuse, il y répand des harmonies subtiles, il soumet tous ces détails innombrables à un plan universel, il laisse à l'homme la place privilégiée que la pensée classique lui réservait.

Surtout, le style Louis XVI réunit ces deux objets de l'art que le romantisme séparera si souvent : la réalité directement observée, en ses nuances locales, — l'idéale beauté, conçue par l'imagination ou la raison, invariable, souveraine. Dans le déclin poétique du siècle, il éveille le vœu d'une harmonie perdue ; il rend au vers français, que les étrangers commencent à croire incapable de poésie, un souffle antique, éternel.

Les théoriciens, il est vrai, n'avaient pas cessé de le répéter : « l'imitation de la belle nature » est l'objet de l'art : la *Lettre à l'Académie*, Montesquieu, Diderot, Marmontel en conviennent ; en « réduisant » les beaux-arts à un seul principe, — l'imitation de la nature, — Batteux leur avait assigné pour unique modèle « la belle nature » ; et les traités scolaires se tiennent à ce conseil : *Que faut-il entendre par la belle nature ?* demande l'un (1) ; et l'autre énonce au chapitre des beaux-arts : « Il est bien facile de reconnaître un mérite qui leur est commun, principe qui, comme l'ont dit tous les Anciens et tous les Modernes, est l'imitation de la belle nature (2). » L'art serait même parfois tenté, dans les écoles de ce siècle, de s'émanciper de la nature vraie : « On prêche de trop bonne heure aux enfants, déclarait Latour, d'embellir la nature au lieu de

(1) MERMET, *Leçons de belles-lettres*, an X — 1802, t. I, p. 93-113.

(2) DOMAIRON, *Principes généraux des belles-lettres*. (3^e édit., 1807, t. II.)

la rendre d'abord scrupuleusement (1). » Les portraits même ne plaisaient aux dames que si elles s'y voyaient en Hébé ou en Flore (2). On vivait parmi les Anciens, et les Anciens venaient vivre dans l'air du temps : Tibulle, Alcibiade prenaient des cœurs sensibles (3); Virgile faisait rêver Roucher, l'attendrissait; et rien ne paraît à André Chénier plus « rempli de mélancolie et de larmes » que quatre vers de Théocrite. Antiquité romantique; et l'abbé Delille est à la fois virgilien et préromantique (4); Le Brun est à la fois un Pindare et un M. de l'Empyrée (5). Mais antiquité humaine aussi, qui invite le dix-huitième siècle à sortir de lui-même, à s'élever à l'homme idéal, aux formes idéales, qui le fait passer de Boucher à David, des détails pittoresques et du particulier à la « forme céleste et primitive », à l'idée platonicienne. « En suivant la route de la nature même, dit André Chénier des Anciens, ils arrivaient, ils s'élançaient jusqu'à la beauté parfaite que la nature indique, mais n'exécute que rarement. Au travers de nos corps dégradés... ils savaient retrouver et rendre cette forme céleste et primitive (6)... » C'est ainsi que Winkelman loue vers le même temps « l'indétermination, c'est-à-dire cette sorte de qualité dont les formes ne sont décrites ni par des points, ni par des lignes », blâme ce qui « caractérise... telle personne ou telle autre », les « mouvements qui interrompent l'unité » (7).

(1) DIDEROT, *Salon* de 1769.

(2) Pierre LESPINASSE, « La peinture irréaliste en France » au dix-huitième siècle *Rev. du dix-huitième siècle*, 1913, t. I, p. 138.

(3) COLARDEAU, *Bouquet à toi*; MARMONTEL, *Contes moraux Alcibiade*.

(4) « Sous prétexte d'originalité, dit un libraire d'*Illusions perdues*, chez Balzac, les jeunes gens se livrent à des strophes incompréhensibles, à des poèmes descriptifs, où la jeune école se croit nouvelle en inventant Delille ! »

(5) « Un faux M. de l'Empyrée, » écrit dans les *Mém. d'outre-tombe* Chateaubriand, qui lui avait reconnu, dans une note de l'exemplaire confidentiel de l'*Essai sur les révol.*, « toutes les qualités du lyrique », et croyait voir en lui « Pindare aux jeux olympiques ».

(6) *Œuvres inédites*, 1914, p. 52.

(7) *Histoire de l'art*, IV, II, traduct. Huber.

Dans ce retour à l'antique qui marque tant d'œuvres de ce temps, et les Salons, et le Lycée, qui inspire savants et voyageurs, et poètes, l'idée classique de l'homme immuable reprend son empire. Guys, dans ses *Lettres sur les Grecs anciens et modernes*, reconnaît ceux d'autrefois dans ceux d'aujourd'hui : « Ce sont toujours les mêmes Grecs, de quelque côté qu'on les envisage. Les hommes d'aujourd'hui dans la Grèce sont les hommes de tous les temps (1). » Le dessein même de son livre, — cette laborieuse comparaison des Grecs anciens et des modernes, — suppose une pensée classique. Racine reste entre Guys et la Grèce (2) comme Aristote entre l'abbé Barthélemy et Homère : en vain l'Anacharsis de Barthélemy cherche-t-il à retrouver la Grèce primitive, Aristote est toujours là, — Aristote et la raison classique ; centaures, déesses, philtres de Médée s'évaporent ; rien ne subsiste plus, que des hommes à cheval que l'on a pris pour des centaures, des femmes déguisées en Minerve ou en Junon, le charme féminin de Médée (3). L'antiquité renaît, mais non pas l'âme antique : le classicisme ne cesse d'être sur le chemin de ce retour.

Les esprits à systèmes n'ont pas manqué, sans doute, pour faire de ce rêve d'idéale antiquité une évasion hors des réalités modernes, pour opposer ce passé lointain au présent, au lieu de les allier selon le génie classique. Comme Fénelon célébrait « l'aimable simplicité » et Rousseau « la magnifique simplicité » du monde naissant, André Chénier chante « cette antique et délicieuse simplicité de la Grèce encore naissante » (4). Il dit la vertu des hommes d'autrefois ; il s'écrierait volontiers avec Jean-Jacques : « Que ne suis-je né Romain » (5) ? Mais qui montre

(1) *Voyage littéraire de la Grèce ou Lettres sur les Grecs anciens et modernes avec un parallèle de leurs mœurs*, nouv. édit., Paris, 1776, t. I, p. 293.

(2) *Ib.*, p. 301.

(3) *Voyage du jeune Anacharsis*. (Aux Deux-Ponts, 1793), t. I, p. 42, 68, 71.

(4) *Œuvres inédites* (1914), p. 57.

(5) *Ibid.*, p. 133.

mieux que Chénier lui-même l'impossibilité de cette évaison, et que le style Louis XVI, dans ses essais d'archéologie, reste un style classique? Il cherche le dépaysement, — et ne quitte guère sa patrie.

Il le cherche pourtant avec une ardeur passionnée. Le sang grec qu'il croit sentir couler dans ses veines, ses études premières, ont mis dans son imagination de nobles images. A l'âge où les enfants lisent les contes de Perrault il ignorait les « ouvrages de semblable démence », il traduisait en vers les Anciens. Durant la nuit, il s'éveille ; la fièvre le brûle ; il songe à la gloire, aux grands maîtres. Il va vers eux, fuyant le Nord où il se sent en exil, et

*ce faux et bruyant Permesse
Que du Nord, aujourd'hui, boivent les durs chanteurs,*

il va à travers ses livres, cette *Anthologie* de Brunck, cette traduction de Pingré, ce manuscrit de Valckenaër, et les commentaires de Bentley, et les gravures qui représentent les monuments anciens, faisant partout son butin, dans les souvenirs de sa mère, chez Barthélemy, chez Guys, chez les romanciers qui peignent la vie antique, chez les poètes : « Ma muse a parcouru tous les lieux célébrés par des chants bucoliques : elle a visité les rives du Mincius où Virgile... celles d'Aréthuse où Théocrite et Moschus..., celle d'Hermus où Bion (1)... » Alors que les classiques nuançaient leur humanisme d'un subtil christianisme, il est païen en haine du christianisme. Il l'est aussi en alexandrin. Son Hellade est un monde de bas-relief, de frise, de gracieuses anecdotes, — cyclopes qui s'amuse à faire peur aux jeunes déesses, Néréïdes jalouses des belles naufragées. De l'art antique, il a retenu quelques groupes harmonieux, quelques gestes sobres, un corps que roulent les vagues, beau jusque dans la mort, quelques amants, quelques chanteurs, la jeunesse aimable, la vieillesse résignée, quelques convives à leur table riante, leur coupe à la main, prêts à mourir, d'un souple et noble mouve-

(1) Projet de poème, qui a d'ailleurs été réalisé.

ment, si la mort vient les surprendre. En une page passionnée, il oppose, aux douleurs laides et tourmentées des Modernes, les douleurs harmonieuses des Anciens. Il demande aux Anciens de l'affranchir des Modernes. Du passé, il évoque avec prédilection les coins les moins connus, les détails curieux (1), les poètes qui n'ont pas pris rang parmi les maîtres de tous les âges.

Chaque peuple, il le sait, a un goût particulier, et c'est le goût des Anciens qu'il veut rejoindre : « Leur siècle est en dépôt dans leurs nobles volumes... » Lecteur fidèle de Montesquieu, il écrit : « Les mœurs, les usages de la vie privée, la nourriture d'une nation influent sur le génie de sa langue. » Ou : « Les différents usages des nations jettent de grandes différences dans leurs langages, les différences les plus frappantes... » Toutefois il reste ferme sur le principe essentiel de la critique classique : il y a un bon et un mauvais goût, un point de perfection : « On nous dit sans cesse, pour nous décourager..., déclare-t-il, qu'il est un certain degré où parviennent les choses humaines, où tout ce qui compose..., étant parvenu comme de concert à son plus haut point de perfection possible..., ne peut avoir... qu'un mouvement de décadence. » Et il ajoute : « Personne ne doute de ce principe (2). » Seulement, au lieu d'en appliquer le bénéfice, comme Voltaire, au dix-septième siècle, c'est aux Anciens qu'il le réserve. Il entend avec impatience l'inévitable : « Tout est dit. » Cette plainte, proteste-t-il, est « moins fondée... sur la nature des choses que sur la stérilité des écrivains » (3). Le dix-septième siècle est loin de cette décourageante maîtrise : un Puget n'est pas sans défaut ; un Bossuet, un Pascal ne sauraient convenir à un âge éclairé ; Racine même n'est pas exempt de « galanterie puérile ».

Surtout, les classiques ont négligé d'immenses régions

(1) Ses notes le montrent soucieux de relever les détails peu connus : « Je ne connaissais pas les Nymphes hydriades, » ou : « Les Anciens faisaient des fontaines aux dieux, cela est peu connu. »

(2) *Œuvres inédites*, p. 73.

(3) *Ibid.*, p. 119.

de l'art ; ils n'ont étendu la domination de leur langue ni sur l'épopée, ni sur la poésie philosophique ; ils ne lui ont pas annexé les « pensers nouveaux ». Pourtant, sur ces voies nouvelles où il s'engage, Chénier a le sentiment de continuer leur œuvre, et non de les trahir. Achever la conquête des genres antiques, entrer « dans les sentiers confus d'une vaste épopée », c'est simplement étendre leur héritage et suivre leur exemple. Son dessein est le leur : accroître les lettres françaises, leur incorporer toutes les richesses de la grande tradition humaine. Seuls les sots croient que notre langue refuse certaines de ces richesses : « Si fait, si fait, elle admet tout ; » mais il faut tout jeter dans son moule (1). Et l'art français demeure le point de rencontre où les importations étrangères se fondent dans une classique unité.

Sans cette unité la poésie de Chénier ne serait-elle pas une mosaïque ? Le Chénier des *Élégies* et celui des *Idylles*, qui chantent, l'un ses propres amours, l'autre celles d'autrefois, ne sont pas distincts, parce que « les hommes ont toujours eu les mêmes passions » ; le Chénier de l'*Hermès* qui veut suivre à la fois Lucrèce et Buffon, ne prend pas deux chemins divergents, mais la même grande voie de la pensée humaine ; le Chénier qui imite à la fois, dans le même poème, des Éoliens et des Attiques, les temps homériques et les temps alexandrins, substitue aux hellénismes divers son propre hellénisme, ramène à l'unité ces modèles distincts. Il enrichit aussi son hellénisme des maîtres latins, que nos classiques n'avaient pas séparés des modèles grecs ; des poètes chinois eux-mêmes à qui il trouve une ressemblance inattendue avec les Grecs. De combien d'êtres ne compose-t-il pas un seul de ses personnages : « Un héros qui a souffert *comme Coriolan* et cache partout son nom *comme Ulysse*... Il rencontre un vieillard *comme Philoctète*... » La « belle de Scio », que le poète veut « peindre dans la manière antique », chantera, dans sa folie amoureuse, la chanson d'Ophélie ; et les Nymphes, les Satyres,

(1) *Œuvres inédites* p. 117.

viendront danser « dans une grotte qu'il faut peindre bien romantique ».

Éclectisme Louis XVI... Voici encore le conseil des Diderot, des Winckelmann :

...Des traits de vingt beautés forme la beauté même.

Mais n'est-ce pas aussi le conseil de Molière? Et celui-ci n'est-il pas un conseil de Boileau :

L'inventeur est celui

Qui peint ce que chacun peut sentir comme lui?

Dès lors, l'art de Chénier cesse d'être pour nous ce jeu alexandrin de ciseleur savant que nous imaginions. Le poète qui a dit : « L'art ne fait que les vers, le cœur seul est poète, » n'a pas cru que l'art pût se suffire à lui-même, hors de toute pensée humaine. Il rompt, comme tous les grands écrivains du dix-huitième siècle, avec le dix-huitième siècle lui-même, avec son art menu, son académisme, sa mièvrerie frivole, le faux lyrisme de Jean-Baptiste Rousseau, le sensualisme d'Helvétius, le bel esprit (1). Il pousse même la critique jusqu'à Voltaire qui ravale la poésie, jusqu'à Diderot qui ravale le goût, jusqu'aux sophismes de Jean-Jacques (2). Et, le génie français déblayé de ces futilités ou de ces chimères, que trouve-t-il en face de lui? Le dix-septième siècle.

Montaigne aussi, sans doute, mais surtout Malherbe que Chénier a soigneusement annoté; Corneille, qui l'irrite parfois par ses « vers enflés », mais qui le transporte par les « naïvetés de tout genre dont *le Cid* est rempli, dont *Héraclius* et *Rodogune* fourmillent » (3); et

(1) *Œuvres inédites*, p. 27, 93, 77, 212. — Il voudrait enseigner aux artistes de son temps « que c'est aux pensées à créer le style, qu'elles ont leur expression propre, ...qu'écrire et penser ne sont pas deux choses absolument étrangères l'une à l'autre ». (*Ibid.*, p. 28.)

(2) *Ibid.*, p. 40, 78; p. 95, *Socrate et Jésus* (en revanche, pour le *Contrat social*, cf. *ibid.*, p. 11.)

(3) Pour Montaigne, fin de l'épître à Lebrun, *l'Amérique*, et *Œuvres inédites*, p. 23; pour Corneille, *Œuv. inéd.*, p. 44, 84.

tant de maîtres qu'il admire, et Racine surtout : « Racine n'a pas mieux fait, » « Racine ne l'a pas surpassé, » — il n'est pas à ses yeux d'éloges plus flatteurs ; et s'il risque un reproche devant ces « vers si beaux, si parfaits, si achevés », il hésite : « Je souffrirais trop de reprendre quelque chose à Racine. » Simplicité, noblesse, vertus classiques où il s'accorde avec ces génies du siècle passé.

Les romantiques croiront trouver en Chénier un ami inconnu : « Adieu donc, jeune ami que je n'ai pas connu, » s'écriera Jules Lefèvre ; et l'on verra de jeunes exaltés de province s'incliner sur le livre exhumé, le baiser avec des larmes (1). « Vous datez d'Homère et nous d'André Chénier, » déclareront-ils, à en croire leurs ennemis (2). Parmi les épigraphes de *la Muse française*, les vers de *l'Invention* sur les pensers nouveaux s'inscriront fièrement. Émile Deschamps affirme que « ce poète immense » aurait fait avancer « de trente années la renaissance de la poésie » (3). « Jeune ancêtre commun dont l'influence à partir de 1820 domine toute la poésie moderne », dit un autre (4). Mais ils comprennent quels conseils classiques leur donnent ce jeune ancêtre, et Sainte-Beuve ne manque pas de les dégager de son œuvre (5). Quelques-uns lui contestent même le titre de romantique : Hugo, à l'apparition du livre de 1819, le range parmi les classiques ; il s'écriera un jour de discussion littéraire à l'Arsenal : « Mais André Chénier n'est pas romantique ; » Charles Nodier qui répond alors : « Il est romantique à sa façon... » Nodier lui-même, dans un article de 1834, se refusera à considérer Chénier comme « le poète d'un âge de renouvel-

(1) BALZAC, *Illusions perdues*.

(2) BAOUR-LORMIAN, *le Classique et le Romantique*, 1825. — Dans la note qui commente ce vers, Baour-Lormian dénonce dans les vers de Chénier « le fruit d'un cerveau malade et que tourmentent les rêves du cauchemar... »

(3) Préface des *Études françaises et étrangères*. — Cf. H. GIRARD ; Émile Deschamps, p. 174.

(4) Édouard GRENIER, *Souvenirs littéraires*, p. 185.

(5) V. Émile FAGUET (1899), cité par Paul Glachant, *André Chénier critique et critiqué*, 1902, p. 369.

lement » (1). Ainsi le cénacle tiendra de Chénier le sentiment de cette ligne continue qui prolonge le style classique dans le style Louis XVI, et qui s'achèvera dans le romantisme ; il le verra « romantique à sa façon » qui est classique ; et c'est à l'imitation de Chénier qu'il se tracera pour programme de prolonger l'œuvre des classiques en abordant les genres qu'ils ont négligés (2). « Comment donc, se demande Deschamps à propos des classiques, obtenir une place à côté d'eux ? C'est en faisant ce qu'ils n'ont pas fait et ce qu'ils feraient maintenant (3). » Écho précis du vers de Chénier :

Ce qu'eux-mêmes feraient s'ils vivaient parmi nous...

L'exemple d'André Chénier a pu agir, par delà trente années ; mais il a été perdu pour son temps. Ce délicat équilibre d'idéalisme et de réalité a été rompu au profit de l'idéal. Rupture où les Anciens, — ces classiques que relit une Marie Phlipon, — la future Mme Roland, — ont leur part. Sur les bancs du collège, les futurs révolutionnaires s'accoutumaient, selon le mot du *Mémorial de Sainte-Hélène*, à vivre « au milieu des Grecs, des Romains, et de leurs myriades de divinités ». Il était aisé, Nodier l'a dit, de passer des plaidoyers scolaires aux violences du forum, et Bonnetty sera tout près de reprocher aux jésuites humanistes les crimes de leurs élèves (4). Descartes, les Jacobins, l'art de David, thème inépuisable pour les parallèles. L'empire de la raison devenait plus

[(1) *Mémoires* de Guttinguer, cités par Léon SÉCHÉ : *Le Cénacle de la Muse française*, p. 244. — J. LARAT, *Tradition et exotisme dans l'œuvre de Ch. Nodier*, p. 384.

(2) « Le lyrique, l'élégiaque et l'épique étaient les parties faibles de notre ancienne poésie : c'est donc de ce côté que devait se porter la vie de la poésie actuelle. » (DESCHAMPS, *Préf. des ét. fr. et étr.* — Cf. du même, *Muse française*, édit. Marsan, t. I, p. 242).

(3) *Ibid.*

(4) Cf. DANIELLO, *les Conversations de M. de Chateaubriand*, p. 341. — L. VEUILLLOT, « M. Lenormant et les classiques », dans les *Mélanges religieux, historiques, politiques et littéraires*, 1859, 2^e série, t. I, p. 221.

tyrannique qu'au temps de Boileau, et l'Institut sanctionnait l'empire des sciences : « Le goût et la raison, la littérature et les sciences, y déclarait Daunou à sa première séance, contractent en ce jour une alliance solennelle. »

Nul doute, assurément, que la Révolution ne se trouve sur l'une des voies qui conduisent au romantisme. En bouleversant la société, en brisant, pour quelques années, la suite des traditions, l'enseignement normal de la culture, en établissant la liberté des théâtres, en donnant aux lettres un public plus vaste, plus dispersé, plus houleux, en chassant ou en sacrifiant un grand nombre d'écrivains formés par l'ancienne société, elle a favorisé l'avènement du romantisme. Et surtout en ébranlant, avec la hiérarchie sociale, les hiérarchies littéraires, en troublant la langue elle-même. Les romantiques, même les moins indulgents à la Révolution, reconnaîtront les conséquences fécondes de cet ébranlement (1). Dans un monde en perpétuel changement on renonce à fixer, en œuvres durables, la durable humanité : autrefois, dira Picard, les Regnard et les Le Sage avaient trouvé, dans une société aux cadres solides, « la certitude de près d'un siècle de succès », — aujourd'hui, tout se renouvelle « d'année en année » (2). Une ère nouvelle commençait, et tout datait de l'an I^{er} de la République (3). La génération littéraire qui se forme durant ces fiévreuses années a grandi dans une France qu'absorbaient les soucis de chaque jour ; elle a souvent ignoré le latin. Les sciences utiles accaparaient les facultés que l'action ne réclamait pas. « Les sciences exactes et naturelles régnaient en souveraines (4)... » A société sans passé, littérature sans tradition.

(1) Le Victor Hugo des *Odes* (Préf. de 1824) parle de la « moisson » qui a mûri sur ce « volcan » ; la *Muse française*, de la littérature nouvelle sortie « de ces violentes secousses ». — Le *Mercur* du dix-neuvième siècle signalera le sentiment lyrique jailli de ce « bouleversement immense » (t. XXVIII, 1830, p. 118).

(2) Préf. de *Médiocre et Rampant*.

(3) V. Joseph TEXTE, *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, p. 424 sqq.

(4) BARANTE, *Études littéraires et historiques*, II, p. 331, cf. p. 33.

La Révolution pousse vers le romantisme le siècle qui se prépare ; mais elle met cet esprit nouveau sous l'égide des classiques. Elle demande aux classiques leur alliance, elle les enrôle dans la Révolution. Corneille fait tressaillir les cœurs les plus froids par la voix des « ombres sublimes » (1). « Corneille, dira Mme de Staël, ...montre souvent dans ses tragédies le caractère républicain (2). Chez Racine, on croit voir « la catastrophe de Louis XVI et de sa famille » (3) ; dans *Horace*, dans *Cinna*, « la tribune de la Convention » (4). Brutus et Porcia, Marcus Sextus, deviennent des contemporains de nos troubles civils (5). Et sans doute Stendhal notera qu'en l'an XI il goûtait moins *le Cid*, vestige d'une société disparue, de « l'honneur monarchique » ; mais d'autres œuvres recevaient un sens nouveau, rajeunissaient, au milieu de ces « grands bouleversements », de ces « terribles catastrophes » (6). Cette « étonnante et merveilleuse tragédie » de l'Europe éloignait les esprits des « vieux hochets » du dix-huitième siècle, les ramenait aux classiques (7).

De même l'émigration. Elle est aussi l'un des foyers où est née l'époque romantique : elle a mis tant de Français en face de l'étranger ; un tel souffle d'apocalypse a balayé tant d'infortunés, submergés par ces grands événements. Douleurs inouïes, auxquelles il faut la Bible (8), ou les larmes de l'Iphigénie de Goethe (9), ou la tristesse de Gray. Mais en arrachant la société française à son dix-huitième

(1) Mme DE STAËL, *Delphine* (V, 14) : lettre de M. de Lebensei, attribuée à l'année 1792.

(2) *De la littérature*, I, 19.

(3) CHATEAUBRIAND, *Essai sur les révolutions*, liv. I, chap. III.

(4) Cf. le reproche que Regnault de Saint-Jean-d'Angély adresse à cette phrase du *Génie du Christianisme* (*Observations de l'Académie sur le G. du C.*). Ce passage avait aussi choqué Ginguené.

(5) Mme DE STAËL, *De la littérature*, I, 5. — *Delphine*, II, lettre 8.

(6) *Journal des Débats*, 6 janvier 1805.

(7) *Ibid.*, 9 décembre 1805.

(8) Cf. Mgr DE BOISGELIN, *le Psalmiste*.

(9) Charles DE VILLERS, cité par F. Baldensperger, *Goethe en France*, p. 59.

siècle anéanti, l'émigration l'a aussi rejetée vers le classicisme. Un d'Haussonville, à Staines, s'avise de refaire ses humanités ; il se met, « avec un plaisir inattendu, à lire tous les auteurs classiques » (1) ; à l'armée des émigrés Chateaubriand lit du grec, Vitrolles du latin (2). Un émigré, Fontanes, envoie à un autre émigré, Baudus, un petit livre : une édition de Racine (3). En face de la Révolution triomphante, la vieille France glorifie sa propre culture, sa langue elle-même, compromise, et dont l'émigré Rivarol est le champion.

Le froid est vif, le ciel est triste, sur ces terres étrangères ; on y dépérit, on y crache le sang, on y est rançonné, chassé parfois : quels hôtes lourds, quels écrivains obscurs ou pompeux !... Et le mal de ces temps cruels ne vient-il pas de ces étrangers qui ont corrompu la vieille France (4) ? On s'aperçoit parfois qu'ils trouvent eux-mêmes moins de génie qu'on ne pensait à leurs propres écrivains, — ce Shakespeare, ce Richardson, que le dix-huitième siècle avait exaltés (5) ; et l'on se met à vivre entre soi, ombrageux, comme Chateaubriand à Londres (6) ; au restaurant français de Londres (7), au théâtre français de Hambourg, les émigrés retrouvent leur langue, leurs idées. Ils prennent soin de former, selon les traditions classiques, les petits exilés : un d'Haussonville, après avoir refait ses propres études, devient le maître des enfants de ses amis ; l'abbé Carron fonde des institutions où « le héros instruit les enfants des héros » (8). Mieux encore : l'émigration donne aux étrangers des précepteurs qui s'appellent le duc

(1) D'HAUSSONVILLE, *Ma Jeunesse*, I ; *la Vie de mon père*.

(2) VITROLLES, *Souvenirs* (1924), p. 146.

(3) Lettre de Fontanes à Baudus. (Hambourg, 12 janvier 1798). *Revue de littérature comparée*, juillet-sept. 1928.

(4) Romance de MESMON, *Spectateur du Nord*, nov. 1797.

(5) Cette impression que Chateaubriand rapportera de l'émigration avait été éprouvée par Fontanes dès 1785. (Ailren WILSON, *Fontanes*, p. 106-107.)

(6) *Essai sur les révolutions*, liv. II, chap. VIII, 13.

(7) Sur ce restaurant, v. D'HAUSSONVILLE, *loc. cit.*

(8) DELILLE, *le Malheur et la Pitié*.

d'Orléans, Mounier, Dampmartin, l'abbé Nicolle, Chateaubriand ; elle leur fait admirer l'esprit de ses écrivains, et, par les sermons de ses prêtres, la profondeur de sa vie morale. « Nous avons, dit le comte d'Erfeuil de *Corinne*, les véritables autorités classiques. » Les émigrés, comme les révolutionnaires, achevaient l'œuvre conquérante des classiques.

Œuvre d'unité, qui se poursuit au milieu du chaos ; œuvre classique au milieu de la genèse du romantisme. L'alliance des deux principes, le classique et le romantique, subsiste telle qu'elle s'était accomplie dans le style Louis XVI. En pleine émigration, Boufflers enseigne à l'Académie de Berlin la double leçon du classicisme des préromantiques : unité et diversité du goût : « Encore une fois, qu'est-ce que le goût ? A proprement parler c'est le goût de tout le monde. Mais comment le reconnaître lorsqu'on voit tant de goûts différer et même se combattre ; lorsque chaque siècle, chaque pays, ... chaque individu même paraît avoir un goût à part ? Il n'existe pas moins un goût universel, dont tous les goûts particuliers se rapprochent comme d'un centre commun (1). »

Le style Louis XVI avait fait entrer le classicisme dans la formation même du romantisme ; il avait entretenu ce « centre commun » du goût.

(1) *Discours sur la littérature*, prononcé à l'Académie des Sciences et Belles-Lettres de Berlin le 9 août 1798, par Stanislas BOUFFLERS (Paris, Pougens, an VIII — 1800, p. 21.)

CHAPITRE III

LA GÉNÉRATION DU « GÉNIE DU CHRISTIANISME »

Une société qui se cherche des aînés, reflétée dans un art qui se cherche des maîtres, — c'est de là qu'est sorti le style Empire. « Les artistes ont tout perdu à la Révolution, » déclarait Quatremère de Quincy au Conseil des Cinq-Cents (1); il fallait leur rendre une tradition, des leçons, des modèles. Au moment où tout changeait, l'art aspirait aux œuvres qui durent; au milieu de l'universelle caducité, il se prenait à imiter, dans la rigidité de leurs contours, dans la dureté de leur matière, les meubles de l'antiquité retrouvée; dans le désordre d'une société bouleversée, il faisait des plans d'architectures majestueuses; les musiciens exigeaient du chant « la grandeur et la fermeté qui doit caractériser l'artiste républicain » (2). Au Louvre, depuis l'an IX, le Musée des Antiques offrait aux regards les formes les plus classiques de la sculpture, le plus classique des arts. Mais au même moment la sensibilité romantique affinaît encore et amollissait les peintres, les sculpteurs. Classicisme romantique, alliance de *morbidezza* et de marmoréenne beauté, que le dix-neuvième siècle naissant trouve chez Canova, — de « la pureté des contours antiques » et de « la mollesse des grâces du Corrège », qu'il aime chez Prudhon (3). Unité du goût davidien, diversité des sensibilités inquiètes : tel est le style Empire.

(1) René SCHNEIDER, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts* (1910), p. 353.

(2) Méhul à Payan, 17 juin 1794 (Ms *Arch. nat.* F. 17, 1117).

(3) QUATREMÈRE DE QUINCY (cité par R. Schneider, *loc. cit.*, p. 395).

Et selon qu'entre ces tendances opposées s'établira un équitable arbitrage, ou que l'individualisme d'un tempérament romantique se mettra au service d'une pensée classique, ou qu'au contraire une révolte romantique se traduira en formes classiques, ce style s'épanouira en trois génies distincts.

I. — LE GÉNIE DE L'EMPIRE

« Nous admirons qu'en lui, à une sensibilité qu'on peut dire romantique... se joigne une vision bien nette, bien claire des réalités », — ce jugement de notre temps sur Napoléon (1) explique le prestige de cette grande figure sur les imaginations du siècle qu'elle domine, l'exemple vivant de romantisme classique qu'elle leur présente. Figure romantique entre toutes, assurément, que celle de ce lieutenant d'artillerie, qui écrivait en 1791, un discours sur le bonheur ; qui s'exaltait à « l'électricité de la nature », qui prononçait, en s'attendrissant au *Devin du village* : « Ne croyez pas que votre âme soit amollie par les pleurs que vous aurez versés..., » ou encore ce soldat ambitieux et rêveur, que Mme d'Abrantès nous montre à Rueil, « s'arrêtant pour écouter la cloche de l'angélus du soir ». « On peut présumer qu'il était romantique, » ajoute-t-elle, et, ailleurs, plus hardiment : « Lui aussi était, comme nous, tout romantique. » Qu'il écoute la musique italienne, qu'il relise Ossian, *Werther* (2), c'est bien le fils du dix-huitième siècle prérromantique. Il s'irrite de ceux qui imposent un code au génie : « On veut enseigner l'éloquence, écrit-il le 19 avril 1807, du camp de Finkenstein, au ministre de l'Intérieur... Le goût et le génie ne peuvent s'apprendre ; » et, invoquant l'exemple des classiques eux-mêmes : « Quant

(1) Henri FRANCK, dans la *Nouvelle Revue française* novembre 1911.

(2) P. VIERGE, « les Lectures de Bonaparte en Égypte ». (*Mercur de France*, 15 février 1905).

à ce qui est susceptible d'être enseigné, Corneille et Racine n'en savaient pas plus qu'un bon écolier de rhétorique. »

Mais le génie de l'empire est en lui : la grandeur classique peut seule servir la gloire de son règne, comme celle de Louis XIV. S'il n'aimait pas d'abord les architectes, ces idéologues du bâtiment (1), il aperçoit leur rôle nécessaire dans son œuvre impériale, il les protège ; dans son œuvre de restauration nationale, il met la France à l'école de ses maîtres classiques. Il repousse les livres allemands, les livres anglais, ces ennemis ; autour de lui le plus grand éloge que l'on puisse décerner à l'*Itinéraire* de Chateaubriand, c'est le mot « français » ; le grief le plus lourd dont on puisse accabler le livre *De l'Allemagne*, c'est de n'être pas « français » (2). S'il lit Shakespeare, il gronde : « Il n'y a rien qui approche de Corneille et de Racine ; il n'y a pas moyen de lire une de ses pièces, elles font pitié ; » il déclare à Kotzebue que les drames allemands sont un danger pour la tragédie française ; et il écarte aussi les philosophes allemands (3). A Weimar, ce n'est pas Goethe qu'il préfère, mais Wieland, plus classique, plus fidèle à l'influence française. Le génie de l'empire est celui de Bossuet, de Corneille ; la prose lyrique de *la Nouvelle Héloïse* l'irrite : « Bon Dieu, que voilà une passion bavarde (4) ! » Il lui déplait que l'on fasse connaître aux élèves de l'École Normale le dix-huitième siècle « déclamatoire » ; et c'est la force simple des classiques qu'il propose au siècle

(1) Mot de M. Hauteœur, *Hist. de l'art*, d'André MICHEL, t. VIII, 1^{re} partie, p. 23.

(2) « Sous Louis XV, tout était moral ; sous Louis XV tout était vertueux ; sous Napoléon 1^{er}, tout était français... » (Philarète CHASLES *Mémoires*, 2^e édition, 1877, t. II, 186.) — Cf. MUNTEANO, « l'Ame sensible, le Génie français et les débuts de Kotzebue en France » (*Rev. de litt. comparée*, juillet-sept. 1929.)

(3) WELSCHINGER, *la Censure sous le premier Empire*, p. 249 ; lettre de Jacobi à Ch. de Villers, 6 mars 1801, citée par L. WITTMER, *Ch. de Villers*, p. 262, n. 1.

(4) Témoignage de Lavalette, rapporté par CUVILLIER-FLEURY, *Journal* (1900), t. I, p. 15.

naissant (1); il aurait voulu faire de Bossuet un archevêque de Paris (2); il donna à Corneille un parterre de rois.

Un frisson héroïque parcourt la France, et Corneille est le poète de ce temps; le délicat Joubert lui-même s'exalte à sa grandeur; Raynouard, à l'Académie, en 1807, ébauche le projet d'un concours solennel entre toutes les nations : « Les Grecs nommeraient Homère, les Latins Virgile, les Italiens le Tasse... » Et nous? « Ah! dans ce péril de notre gloire littéraire, un seul cri s'élèverait... : Corneille. » Les vers du dix-septième siècle chantent dans les âmes ardentes; ce sont de vieux titres que la jeunesse française retrouve. Un jour de messidor an X, le classique Geoffroy eut la joie, au théâtre, en attendant une représentation, d'entendre un jeune spectateur, auprès de lui, réciter avec enthousiasme la pièce qu'il savait par cœur (3). De trop justes griefs pèsent, depuis la Révolution, sur la rhétorique et la boursouflure : la simplicité classique reprend l'avantage : « Je crois en vérité, écrit Mme de Charrière à Benjamin Constant, le 1^{er} avril 1801, qu'on commence à changer de style, qu'on revient à celui du bon sens (4). » Et le persiflage du dernier siècle est aussi chargé de trop de crimes pour que l'on ne revienne pas au respect de la dignité classique : « On parle... avec respect, de Pascal, de Bossuet..., » constate Mme de Staël, « parce que l'autorité en tout genre est une chose très claire (5). » Tant de romans ont gâté le goût et l'esprit publics que les lecteurs blasés les rejettent tous; et Millevoye, en 1802, dans sa *Satire des Romans du jour*, décide de ne plus lire « que Molière et Racine ». Napoléon veut former la volonté de ses futurs soldats; qui l'y aiderait mieux que les classiques? « Il veut, dira Narbonne à Villemain en 1812, que

(1) VILLEMMAIN, *Souvenirs contemporains d'histoire et de litt.*, 1854, t. I, p. 149.

(2) *Ibid.*, p. 157.

(3) 10 messidor an X — 30 juin 1802.

(4) Ph. GODET, *Mme de Charrière*, II, p. 348.

(5) *De l'Allemagne*, liv. III, chap. iv.

de fortes études saisissent de bonne heure la jeunesse et suscitent les talents supérieurs en élevant le niveau général; il a compté pour cela sur l'École Normale et sur l'enseignement des lycées régénéré par une laborieuse milice de jeunes maîtres; il y veut des *études fortement classiques*, l'antiquité et le siècle de Louis XIV (1). » Les poètes mêmes sont requis d'inspirer des sentiments héroïques (2). L'Empereur ne dédaigne pas de descendre au détail et aux recettes : il explique comment les poètes doivent servir sa politique, et de quels ressorts il convient d'user (3).

Mais est-il aisé de s'entendre sur la vraie tradition classique, dans cette époque si bigarrée, où se heurtent tant de Frances diverses et d'influences, où l'Égypte côtoie Pompéi dans les mobiliers, et le moyen âge l'Orient dans les tragédies, comme, dans les salons, le sans-culotte côtoie Talleyrand? Le classicisme, est-ce le retour à l'antique, qui fait retrouver dans Tacite un portrait de Napoléon? Les mécontents penchent pour ce classicisme-là : ils évoquent sans cesse les *Annales* et Tibère (4). Les flatteurs, au contraire, ouvrent leur Pline, et chantent *le Triomphe de Trajan*. Ceux qui gardent rancune à Rome des journées révolutionnaires se tournent vers la Grèce; et Napoléon qui boude le grec républicain favorise le latin,

(1) VILLEMALIN, *loc. cit.*, p. 145.

(2) THIERS, *Consulat et Empire*, VII, p. 425.

(3) Lettre de Pultusk, 31 déc. 1805, *Corresp.*, t. XIV.

(4) La traduction de Dureau de la Malle est un des symptômes de cette mode dont Mme de Staël offrirait tant de témoignages (déjà l'épigraphe de son manuscrit *Des circonstances actuelles* était emprunté à l'*Agricola*; dans *De la littérature*, I, 6 et 9, la place privilégiée est faite à Tacite au-dessus de toute l'antiquité; de même *De l'Allemagne*, II, 24, à propos de l'*Attila* de Werner), ainsi qu'un Chateaubriand (avant l'article célèbre du *Mercure*, le *Génie du chr.*, III, III, 2, glisse une allusion menaçante à Tacite et à Tibère). Ce sont deux vers sur Séjan et Tacite, dans son *Épître à Voltaire* qui feront perdre à M.-J. CHÉNIER sa place d'inspecteur général des études; et un rapport de Rœderer, le 14 juin 1804, assure que « toutes les traductions de Tacite qu'on a pu trouver ont été achetées chez les libraires. Tout le monde veut lire Tacite... »

langue impériale (1). On épure les classiques suspects ou dangereux ; et pourtant ils restent la gloire nationale que les hommes de l'Empire défendent contre la malveillance de l'étranger, Fontanes contre Villers, Maury contre le baron de Brockhausen. Un jour on est las des Grecs et des Romains, — « les sujets grecs sont épuisés », dit Mme de Staël, — un autre jour on fait mauvais accueil à Othello, parce qu'il n'est ni grec ni romain ; un jour Napoléon, répudiant le fanatisme de l'antiquité, écrit à Fontanes : « Est-ce que vous croyez que je veux faire un temple de la gloire dans Paris ? Non, je veux une église ; » et un autre jour, au ministre de l'Intérieur : « C'est un temple que j'avais demandé et non une église. » Il proscriit les sujets modernes : il blâme le dessein d'une tragédie d'*Henri IV* : « La scène a besoin d'un peu d'antiquité, » dit-il comme Racine ; et en même temps il oblige David désolé à revêtir de bottes modernes les jambes nues de ses héros, à quitter les Thermopyles (2). Ainsi le style Empire hésite entre un classicisme réaliste et un classicisme idéaliste : pour Quatremère de Quincy, il doit consister dans « le genre idéal » (3), atteindre au « beau idéal..., spéculatif, systématique... produit de la faculté d'idéer ou de généraliser en abstraction le vrai modèle » (4) ; pour Emeric-David, il se propose la nature choisie, cette imitation de la belle nature que les théoriciens depuis Batteux ne cessaient de conseiller (5). On s'accordait à restaurer le beau classique, mais on ne s'accordait pas dans le choix des classiques ni dans la définition du beau.

(1) DUPONT-FERRIER, *Du collège de Clermont au lycée Louis-le-Grand*, 1922, p. 220.

(2) R. DE LA SIZERANNE, « Ce que l'art doit à Napoléon ». *Rev. des Deux Mondes*, déc. 1921.

(3) « Essai sur l'idéal dans ses applications pratiques aux œuvres... » (*Archives littéraires*, t. VI, VII, 1805.)

(4) *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts* (1823). En dépit de sa date, cet *Essai* développe des théories qui correspondent au style Empire, en même temps qu'elles expriment l'éclectisme de la Restauration.

(5) *Recherches sur l'art statuaire* (1805).

C'est qu'à une société mêlée doit correspondre un goût éclectique. Les héros classiques revivent avec Talma, mais prennent un air romantique : dans son jeu, un classicisme romantique prélude au classicisme des romantiques futurs. Il avait le goût de la grandeur, mais aussi de la violence ; il savait être trivial, mais il ennoblissait la trivialité même : « Il faut, dit Mme de Staël, voir Talma s'essayer à rendre quelque chose de *vulgaire et de trivial* dans l'accent des sorcières, et conserver cependant, dans cette imitation, toute la *dignité* que notre théâtre exige. » Ces vertus contraires où s'associent la tradition et les nouvelles tendances, il les met en œuvre dans son action dramatique, avant que les poètes s'efforcent de les allier à leur tour dans leurs œuvres ; et il suscite ces poètes qui tenteront comme auteurs ce qu'il a osé comme interprète : « Il y a dans sa manière de déclamer, dit encore Mme de Staël, Shakespeare et Racine artistement combinés. Pourquoi les écrivains dramatiques n'essayeraient-ils pas de réunir dans leurs compositions ce que l'acteur a su si bien amalgamer dans son jeu (1) ? » Cet homme unique, comme l'appelle le *Cours* de Schlegel (2), est à la fois l'acteur romantique selon le goût anglais et l'acteur classique selon la tradition française : « Talma ayant passé plusieurs années de sa vie à Londres, a su réunir dans son admirable talent le caractère et les beautés de l'art théâtral des deux pays (3). » Les classiques inflexibles comme Geoffroy lui opposent le souvenir de Lekain ; mais d'autres reconnaissent qu'il leur a fait comprendre les vrais classiques : « Sans Talma, dira Chateaubriand, une partie des merveilles de Corneille et de Racine serait demeurée inconnue (4). » C'est qu'il a rendu la vie à l'âme classique en lui insufflant l'âme moderne (5). Il a su « amalgamer

(1) *De l'Allemagne*, II, 27.

(2) *Cours de litt. dram.*, trad. Necker de Saussure, II, p. 314.

(3) Mme DE STAËL, *Corinne*, 1807, t. II, p. 327.

(4) *Mémoires d'outre-tombe*. (Édit. Biré, t. II, p. 275).

(5) Gœthe, dans ses *Entretiens avec Eckermann*, reconnaît en Talma « l'âme moderne tout entière » et des traits « qui caractérisent le romantisme ».

dans son jeu » le classicisme et le romantisme de son temps.

D'autres tentent cet amalgame en imitant Shakespeare, comme Ducis, ou Schiller, comme Benjamin Constant. Allier des « beautés dignes de Shakespeare » à « une sagesse dans la conduite des pièces », digne des classiques, voilà encore aux yeux des lecteurs de ce temps le mérite principal d'Alfieri (1). La politique de fusion qui fut l'âme du Consulat et de l'Empire, se traduit dans les lettres et les arts, au temps où Lemercier passe d'*Agamemnon* à *Pinto*, Talma de Racine à Shakespeare, où David peint le Sacre et les Thermopyles. Les révolutionnaires et les royalistes se rencontraient sous les mêmes aigles ; les romantiques et les classiques dans la même formule : « Le goût est le bon sens du génie (2). »

Sous le système de fusion, il est vrai, les différences profondes subsistent ; l'arbitrage impérial concilie, plutôt qu'il ne réconcilie. Mais les uns et les autres, — les hommes de la *Décade philosophique* et ceux du *Mercure*, le groupe d'Auteuil et les émigrés de retour, — éprouvent le même besoin d'allier des autorités classiques à des aspirations nouvelles.

Tous veulent enrôler dans leurs rangs les maîtres du dix-septième siècle. Les révolutionnaires du Tribunal, les idéologues de l'Institut, les mécontents d'Auteuil, confondent l'Auteuil de Mme Helvétius avec celui de Molière et de Boileau. L'Institut met au concours l'éloge de Boileau, celui de La Bruyère. La *Décade* déplore que Bossuet ait cédé à « l'esprit de dévotion qui régnait de son temps » ; hors cela, quel grand homme (3) ! Molière, du moins, con-

(1) Mme de Duras à Rosalie de Constant, 16 juillet. 1809. — Cf. Mme DE STAËL, *Corinne*, VII, 2 : « Bien que l'esprit français et celui d'Alfieri n'aient pas la moindre analogie, ils se ressemblent en ceci que tous deux font porter leurs propres couleurs aux sujets qu'ils traitent. »

(2) Mot du *Génie du Chr.*, repris par un classique (Boufflers), dans une brochure de 1803 dirigée contre le *Génie*. — Cf. V. HUGO, préf. de *Cromwell* : « Le goût, c'est la raison du génie. »

(3) 10 fructidor an VIII, sur les *leçons d'histoire prononcées à l'École Normale* par VOLNEY.

sola les idéologues, Molière, cet idéologue que « les nouveaux saints » doivent désavouer :

*Jadis, Molière, en sa verve maudite,
Calomnie méchamment l'hypocrite.
Geoffroy convient que Molière eut grand tort,*

ricane M.-J. Chénier, dans *les Miracles* (1). « Je veux, écrit un jeune idéologue de 1803, Henri Beyle, que dans trois cents ans, l'on me croie contemporain de Corneille et de Racine. » Sur des pensers nouveaux, ces amis de la Révolution font des vers antiques.

Et, dans une prose nouvelle, leurs adversaires enveloppent d'antiques pensers. Ils font appel aux alliés les plus divers, à la Bible, à l'Allemagne, à Jean-Jacques, à tout ce qui exalte l'enthousiasme, humilie la raison orgueilleuse ; mais ils passent volontiers de la Bible à l'abbé Fleury, de l'Allemagne à Fénelon, de Jean-Jacques à Bossuet. Le génie du christianisme ne se sépare guère, pour eux, du génie du classicisme. Pour restaurer l'ordre dans la société, ne faut-il pas restaurer l'ordre dans la langue ? Littérature et société se tiennent par d'intimes liens (2). Après un âge de troubles, on sent mieux les bienfaits de l'autorité, on voudrait les étendre aux lettres : Senancour rêve d'un tribunal qui désignerait au public les bons livres (3). La Harpe, Chateaubriand, Mme de Staël elle-même font la guerre au néologisme (4). Ancienne langue, anciennes mœurs : on réédite avec piété ces clas-

(1) De même, dans *les Nouveaux Saints*, il prête à Chateaubriand des anathèmes contre les classiques :

*Ennuyeux La Fontaine, impertinent Molière...
Les Hurons, gens de goût, ne vous ont jamais lus.*

(2) « La poésie est enfant de la société, » déclare Napoléon, et restaurer cette dernière c'est « ramener les poètes au bon goût » (*Correspondance*, XVI, p. 121.)

(3) *Oberman*, lettre 79.

(4) De même, Palissot et P.-L. Courier : « Gardez-vous bien, écrit ce dernier à Boissonade en 1812, de croire que quelqu'un ait écrit en français depuis le règne de Louis XIV. »

siques qui en offrent les modèles : Fénelon continue à gouverner l'éducation des filles (1); Rollin redevient le maître de la jeunesse (2); Massillon, dont on réédite le *Petit Carême*, enseigne à « approfondir le cœur humain » (3); Bossuet, qui a formulé des leçons d'histoire propres à ce temps de révolution, règne en maître chez les libraires (4); on songe à achever l'édition de Deforis; on lui donne une place prépondérante dans les séminaires (5). De belles pénitentes se mettent à l'école de Port-Royal; le génie de Pascal convient aux romantiques épris de classicisme. En compagnie de Mme de Beaumont, de Joubert, un Adrien de Lezay se plaît à *pascaliser* (6); l'ardente Pauline voudrait s'enfermer à Port-Royal. « Lisez et relisez Pascal, le premier des esprits selon moi, » conseille Mme de Charrière (7). « L'école de Port-Royal, » c'est celle du bon goût selon M.-J. Chénier lui-même (8); c'est, selon Guéneau de Mussy, celle qui a fixé « les formes de la langue » (9); et ces écrivains de Port-Royal obligent Mme de Staël à convenir que « les Français ont eu dans le dix-septième siècle des penseurs plus sévères que dans le dix-huitième ». Ainsi, selon l'auteur même du livre *De l'Allemagne*, le siècle philosophe n'est pas le dix-huitième. « Les ouvrages

(1) Cf. *Mercur*, 16 frimaire an IX, p. 409, sur une édition du *Traité de l'éducation des filles*.

(2) Il est réédité par Guéneau de Mussy.

(3) *Journal des Débats*, 11 floréal an IX.

(4) A propos d'une nouvelle édition du *Discours sur l'hist. univ.*, le *Journal des Débats* (30 germinal an IX) demande : « Quel est le système philosophique qui puisse mieux satisfaire l'esprit de celui de la religion chrétienne. »

(5) A Meaux, une chaire Bossuet est créée par Mgr de Fautoas, en 1807, « uniquement consacrée à développer les beautés de ce génie sublime... nul ne peut être ordonné prêtre s'il n'a suivi pendant deux ans le cours de Bossuet. » (Cité par la *Revue Bossuet*, déc. 1906, suppl. p. 304).

(6) Lettre de Mme de Beaumont à Joubert. — Cf. *Journal de Chénedollé*, cité par Mme de Samie (*Chénedollé*, p. 86).

(7) Ph. GODET, *Mme de Charrière*, t. II, p. 348.

(8) *Les Nouveaux Saints*, 3^e édit., an IX, 1803, p. 22, note.

(9) Nouv. édit du *Traité des études* de ROLLIN.

composés dans le dix-septième siècle sont plus philosophiques à beaucoup d'égards que ceux qui ont été publiés depuis ; car la philosophie consiste surtout dans l'étude et la connaissance de notre être intellectuel... Les philosophes du dix-huitième siècle se sont plus occupés de la politique sociale que de la nature primitive de l'homme. Les philosophes du dix-septième, par cela seul qu'ils étaient religieux, en savaient plus sur le fond du cœur. » Elle sent, et l'on sent partout confusément sous l'étreinte impériale, que le temps est passé des encyclopédistes et des libelles : la leçon du dix-septième siècle convient mieux aux sujets d'un maître absolu : « Les écrivains français du dix-huitième siècle, dit encore Mme de Staël, s'entendaient mieux à la liberté politique ; ceux du dix-septième à la liberté morale... Sous un gouvernement absolu tel que celui de Louis XIV l'indépendance ne trouve d'asile que dans la méditation (1). »

Avec les Dussault et les Geoffroy, le *Journal des Débats* exerce une magistrature classique, « déplore la décadence des lettres qu'on déplore depuis deux cents ans... défend sur tous les points Racine et Corneille qu'on n'attaque sur aucun (2)... » Avec les Fontanes, les Guéneau de Mussy, les Chateaubriand, le *Mercur* combat pour « les saines doctrines », fait mine de se sacrifier à la cause de l'ordre social et des classiques : « Ceux, dit-il, qui osent parler des maîtres du dernier siècle (le dix-septième) et des anciens principes de goût, sont traités comme des ennemis de la République... (3) » La Harpe, qui parlait autrefois des classiques avec irrévérence, fait amende honorable ; et un professeur de ce temps, Amar, constate avec complaisance qu'il a, depuis la Révolution, plus de respect pour Corneille. Ceux mêmes qui sont enclins à l'audace littéraire, trouvent chez les classiques les vrais maîtres de hardiesse, découvrent le romantisme des classiques : Chateaubriand défend son propre style, en sa nouveauté, par des citations de clas-

(1) *De l'Allemagne*, II, 3.

(2) *Journal de Paris*, 12 brumaire an X—3 nov. 1801 (sur Geoffroy).

(3) *Mercur*, 16 fructidor an VIII.

siques ; Portalis signale à Napoléon l'originalité de la langue de Bossuet, ses « expressions créées » (1) ; en 1803 un universitaire, M. Noël, en tête d'une traduction de Catulle, justifie la prose poétique par l'exemple « de la belle prose de *Télémaque* », des « passages éloquentes de Bossuet » ; Geoffroy admire l'« instinct » inspiré de La Fontaine, la couleur locale de Racine. A une époque où le génie est menacé à la fois par les souvenirs révolutionnaires et par l'oppression du despotisme, les noms classiques signifient discipline et liberté.

De là cette vive défense que les études classiques opposent partout, jusque dans les classes des lycées, aux études scientifiques. N'est-ce pas à cette période que remonte l'antinomie des esprits scientifiques et littéraires ? Sans doute, Napoléon se flattait de restaurer la culture qui forme les âmes : « J'ai voulu que l'Université fût fortement lettrée, disait-il, en 1812, à M. de Narbonne. J'aime les sciences mathématiques et physiques ; chacune d'elles, l'algèbre, la chimie, la botanique, est une belle application partielle de l'esprit humain lui-même ; l'étude des lettres, c'est l'éducation générale qui prépare à tout, l'éducation de l'âme. Aussi voyez comme pour organiser mon Université, j'ai préféré Fontanes à Fourcroy... ; il allait de l'avenir de la jeunesse et des traditions de l'esprit français (2). » Fontanes tentera de renouer les traditions littéraires interrompues : « Il éleva dans les doctrines de nos pères des enfants qu'on voulait séparer du passé..., » écrira Chateaubriand (3). Autour de lui, l'Université, encore hésitante, s'ouvrira aux bonnes lettres, à l'esprit des maîtres d'autrefois, — armée de l'ordre où un Joubert enrôle un Clausel de Coussergue. Pourtant les textes classiques pénètrent-ils la culture des élèves de cette Université ? Les humanistes mêmes mettent peu de hâte à leur

(1) 15 ventôse an XIII (*Revue Bossuet*, déc. 1906, suppl., p. 310-311).

(2) VILLEMMAIN *loc. cit.*, p. 147. — Cette interprétation de la pensée de Napoléon I^{er} est peut-être, il est vrai, l'œuvre de Villemain, — contre Napoléon III.

(3) Lettre du 31 mars 1821, *Journal des Débats*, 10 avril 1821.

révéler ces textes (1). Et les connaissances exactes, les études scientifiques supplantent la culture classique. L'histoire, la philosophie, études suspectes, sont presque prosrites des lycées ; la philologie ne trouve plus de fidèles (2). Les écrivains de demain, — Soumet ou Victor Hugo, Barante ou Edgar Quinet, — se destinent à l'École polytechnique. « L'esprit humain, dit Mme de Staël, repoussé de toutes parts, au milieu du désordre de toutes les idées morales, » s'attache à ces « vérités dont la route est connue et la méthode fixée » ; il « se conserve par les sciences exactes jusqu'à ce qu'on puisse appliquer de nouveau la force de la pensée aux objets qui intéressent la gloire et le bonheur des sociétés » (3). Mais ces sciences n'épuisent-elles pas la sève des lettres classiques ? « Les mathématiques, gémit Geoffroy, ont aujourd'hui la même vogue qu'avait autrefois le latin (4)... »

L'éblouissement de la gloire n'empêche pas de jeunes esprits de souffrir de cette dictature. Lamartine reprochera au maître autoritaire de n'avoir « honoré des facultés humaines que celles dont il pouvait se faire de dociles instruments ». Augustin Thierry gardera rancune à ce temps où « les phrases d'une rhétorique vide et les chiffres glacés de l'algèbre étaient l'unique pâture offerte à l'âme d'un jeune citoyen français » (5). Adolphe Blanqui lui-même, quoiqu'il ait aimé dans son lycée de 1814 « ce régime nerveux » qui inculquait « jusqu'au plus vif de l'âme l'amour de l'étude, le respect de la règle militaire... », avoue qu'il regarde ce régime universitaire de l'Empire « comme plus

(1) « Toute la littérature d'un écolier doit se borner à l'art d'écrire avec correction et élégance, déclare Luce de Lancival en 1801. On n'y parviendra point en lui faisant parcourir le domaine entier de la littérature... Un petit nombre d'auteurs, un seul, *pourvu qu'il fût classique*, nous suffirait... » (DUPONT-FERRIER, *Du collège de Clermont au lycée Louis-le-Grand*, t. II, p. 223.)

(2) Discours (de Dacier) adressé à S. M. l'Empereur et Roi... dans la séance du Conseil d'État du 20 févr. 1808. (*Archives littéraires de l'Europe*, 1808, t. XVII, p. 237.)

(3) *De la littérature*, II, vi.

(4) *Journal des Débats*, 30 fructidor an XIII.

(5) *Censeur européen*, 5 juillet 1819.

capable de former des caractères que de polir des intelligences et de préparer des vocations littéraires » (1)... Malgré le latin qu'on veut y faire régner, les lycées ne forment pas une génération pénétrée de tradition classique : la chaîne est rompue, et cet hiatus peut expliquer, pour une part, l'avènement du romantisme.

Mais, à vrai dire, la chaîne des générations ne se rompt jamais entièrement : cette jeunesse de l'Empire reçoit l'héritage classique des mains mêmes des écrivains de son temps, — des écrivains préromantiques. Préromantique, Chénedollé ; mais ses maîtres sont les classiques, et un chant du *Génie de l'homme* s'achève sur l'énumération des grands hommes du siècle de Louis XIV. Préromantique, Millevoye ; mais, de sa *Satire des romans du jour*, en 1802, à ses articles du *Journal général*, en 1814, il gémit sur la décadence du goût « qui, jusqu'à Racine, avait été toujours croissant », sur les vers nouveaux qui « sont visiblement d'une école qui n'est pas celle de Despréaux et de Racine » (2). Préromantique aussi Senancour...

Préromantique par son humeur de révolte, qui a résisté à tant de contraintes, lutté contre tant d'entraves, et s'y est brisée : contraintes de la famille, de la société, de la maladie, de la vie. Parmi les livres qu'il chérit, les *Essais*, quelques stoiciens antiques, des tragédies de Voltaire ; mais que d'illuminés, et Jean-Jacques ! De la Suisse où il s'est réfugié, il aime surtout les paysages déserts, où le monde même s'efface, où le *moi* reste seul, comme sans support, « sur le vide » (3). Ce loup qui voudrait vivre la vie des loups (4), qui imagine un « plaisir juste et mâle » à voir Paris en feu (5), oppose aux « lois de l'ensemble » (6)

(1) « Souvenirs d'un lycéen de 1814 », *Rev. de Paris*, 1^{er} mai 1916.

(2) Cette périphrase (du 27 déc. 1814) est un signe de l'hésitation que l'on éprouvait encore à parler de classique et de romantique. LADOUÉ, *Millevoye*, p. 185, 207. — Mme DE SAMIE, *Chénedollé*.

(3) *Oberman*, éd. Charpentier, 1843, p. 13.

(4) *Ibid.*, lettre IV.

(5) *Ibid.*, lettre XXIX.

(6) *Ibid.*, p. 223.

ces différences entre les hommes, que nulle terre ne pouvait mieux lui montrer que la Suisse (1). Il y a entendu des « sons romantiques » (2), vu des paysages « à la fois paisibles et romantiques » (3), des « eaux romantiques », de « romantiques beautés » (4). — *Romantique*, — c'est le mot qui, chez lui, désigne la joie, la vie et l'amour (5).

Pourtant, c'est en vain qu'il se livre à la rêverie romantique : l'intelligence est toujours présente, avec sa clairvoyance, son don d'analyse, toujours prête à saisir chaque sentiment dans son germe, à l'analyser, à le tuer ; décomposant, desséchant tout sur son passage, implacable. « Vous le savez, j'ai le malheur de ne pouvoir être jeune (6). » Sa solitude est l'aveu d'une défaite, non d'une passion invincible ; son individualisme est moins orgueil que renoncement. Leibnizien, il avait aspiré d'abord, dans ses *Rêveries*, à rejoindre l'intelligence universelle (7) ; il y avait opposé l'universelle détermination, d'où naît la beauté à l'individu qui n'est rien : « Tout est beau, car tout est déterminé... L'individu n'est rien... Le tout existe seul absolument, invinciblement, sans autre fin que lui-même... (8) ». Il n'avait demandé qu'à être « une corde particulière dont les vibrations concourent à l'harmonie universelle » (9).

(1) *Oberman*, éd. Charpentier, p. 22, 415.

(2) *Ibid.*, p. 74, 304, 323, cf. p. 108. — Il est à remarquer que le romantisme est pour lui surtout dans les sons : « C'est dans les sons que la nature a placé la plus forte expression du caractère romantique » (p. 161).

(3) *Ibid.*, p. 22. — Cette opposition entre *paisible* et *romantique* marque bien que *romantique* garde chez lui son sens de sauvage et de terrible : « Des lieux romantiques et terribles, » dit-il à propos de la forêt de Fontainebleau (p. 68) ; il appelle « romantique » (p. 380) une partie de ce Léman que Jean-Jacques jugeait peu romantique. — Ne serait-ce pas aussi avec lui qu'apparaît *romantisme* qu'il souligne comme un néologisme (p. 477) ?

(4) *Ibid.*, p. 380 (cf. 83), p. 419.

(5) *Ibid.*, p. 169. — Notons encore le mot *Romantique* appliqué à l'accent allemand, *ibid.*, p. 320.

(6) *Ibid.*, lett. I.

(7) *XIV^e Réverie*.

(8) *II^e Réverie*.

(9) *III^e Réverie*.

Stoïcien, il avait appris de son grand Marc-Aurèle et de son cher Sénèque qu'il faut vivre conformément à la nature : « Je m'aime moi-même, s'écrie-t-il, mais c'est dans la nature, c'est dans l'ordre qu'elle veut, c'est en société avec l'homme qu'elle veut... et d'accord avec l'universalité des choses (1). » Il souffre de « la discordance » qui s'est établie « entre *lui* et les choses » (2). Cette discordance est née de ses déboires : il l'avoue (3), il a changé, il a renoncé à cette simple harmonie, parce qu'il ne l'a pas trouvée ; mais l'instinct de l'ordre reste en lui, cette « tendance à l'ordre » qui est, à ses yeux, une partie essentielle de nos inclinations (4). Ordre et simplicité, quel classique les aima plus que ce romantique ? « Il est une propreté, un soin, un accord, un ensemble dans la simplicité même (5). » Et qui chercha le permanent avec plus d'ardeur que cet errant ? C'est l'image de l'immuable qu'il aime dans la montagne, la « solennelle permanence » (6), « la permanence des monts » (7). « Que m'importe ce qui peut finir ? », écrit-il, et en songeant à « l'ordre éternel » du monde il murmure : « Je voudrais être toute intelligence (8). » Des idées esthétiques sur lesquelles il a médité (9) s'il en est une qui le retienne, c'est l'idée classique de convenance et de proportion :

(1) *Obermann*, p. 27. — Cf. *ibid.*, p. 115 : « Indicible harmonie des êtres... fantôme du monde idéal.... »

(2) *Ibid.*, p. 102.

(3) *Ibid.*, p. 27, note.

(4) *Ibid.*, p. 216. — Cf. p. 350 : « Le sentiment de l'ordre, poussé peut-être un peu loin, ne me permet de rien faire, de rien conduire dans le désordre. »

(5) *Ibid.*, p. 87.

(6) *Ibid.*, p. 53

(7) *Ibid.*, p. 31. — Cf. p. 49 : « Là, l'homme retrouve sa forme inaltérable... il vit dans l'unité sublime..., » et p. 82 : « Il y a là une permanence qui nous confond. »

(8) *Ibid.*, p. 84. « Je sais, avoue-t-il au surplus, que plusieurs trouvent assez de permanence dans un bien du moment, et que d'autres savent se borner à une manière d'être sans ordre et sans goût. » (P. 86.) Il n'est pas de ceux-là.

(9) Notamment chez Wolf, Crousaz, Hutcheson (*ibid.*, 96), Diderot (p. 93.)

« Le beau est l'objet de l'amour ; l'harmonie est son principe et son but (1)... *Le beau est ce qui excite en nous l'idée de rapports disposés vers une même fin, selon des convenances analogues à notre nature.* Cette définition renferme les notions d'ordre, de proportion, d'unité et même d'utilité... » Hommage du romantique à l'unité classique, à « l'unité sans laquelle il n'y a pas... d'ouvrage qui puisse être beau... » (2).

Il n'y atteignit pas, parce que sa volonté était malade, son énergie brisée ; il se compare à l'arbre « fort et superbe » qui pousse au bord du marais et qui se flétrit parce que ses « racines s'abreuvent dans une eau fétide » (3) ; partagé entre « l'activité qui le presse » et son ennui, son découragement (4), il garde le culte de l'énergie féconde ; il médite même d'agir sur les hommes par quelque livre écrit laborieusement, soigneusement corrigé (5) : ce solitaire songe aux hommes ; la nature et ses plus sauvages aspects lui rappellent l'homme : « Monts superbes, écroulement des neiges amoncelées... que seriez-vous à l'homme, si vous ne lui parliez point des autres hommes ? La nature serait muette s'ils n'étaient plus (6). » C'est à eux qu'il s'adresse, à eux qu'il veut plaire, pour eux qu'il tâche d'acquérir un style modéré, proche du classique sans être un style classique : « Quel style enfin ? Ni rigoureusement classique, ni inconsidérément libre. Pour mériter d'être lu, il faut observer les convenances réelles (7). »

Ainsi, le plus romantique peut-être des préromantiques de l'Empire reste fidèle, dans sa faiblesse même, au génie de l'Empire : énergie, ordre, unité, classicisme latent, que recèlent encore les plus tumultueux ou les plus pas-

(1) Notamment chez Wolf, Crousaz, Hutcheson (*ibid.*, 96), Diderot (p. 93.)

(2) *Ibid.*, p. 93.

(3) *Ibid.*, p. 412.

(4) *Ibid.*, p. 323.

(5) *Ibid.*, p. 435.

(6) *Ibid.*, p. 36.

(7) *Ibid.*, p. 506.

sionnés, les moins dociles à l'autorité du maître ou de la société, — Delphine l'affranchie, René l'émigré.

II. — LE GÉNIE DE DELPHINE ET DE RENÉ

Elle : le protestantisme d'une famille genevoise et vaudoise ; l'alliance d'une éducatrice sévère et d'un philanthrope attendri ; une race saine, vigoureuse (1) ; une sorte de surabondance de sang, qui se traduit en téméraire générosité (2). Cette marraine du romantisme n'est pas un être de mélancolie, de faiblesse : « La poésie la plus mélancolique, pense-t-elle, doit être inspirée par une sorte de verve, qui suppose de la force et des jouissances intellectuelles (3). » Mais sa mère a comprimé cette nature exubérante (4). Silencieuse, roide, la petite Germaine se tient, sage et ardente, sur son tabouret, dans un salon de Paris. Paris est sa patrie (5). — « France, ma patrie..., » gémira Delphine en quittant ce « séjour délicieux » (6). Mme de

(1) RITTER, *les Ascendants savoyards de Mme de Staël*. (Chambéry, 1906.)

(2) « J'éprouvais, dit Delphine à Léonce, un désir inexprimable... de verser mon sang pour qu'il réchauffât le vôtre. » Fièvre la peint « en commère affligée d'un excès de santé ». *Le Conservateur* (1818, t. I, p. 204), dans un article du duc de Fitzjames, sur *les Considérations sur la Révol.*, sourit d'une phrase où Mme de Staël définit les débuts de la Révolution « temps heureux où l'air circulait plus librement dans la poitrine. » — « Il serait injuste de lui en vouloir de cet épanouissement. Elle avait vingt ans... Mme de Staël n'approuve pas les crimes... ; mais elle n'y pense pas, heureuse de la dilatation de ses poumons. »

(3) *Corinne*, XVIII, 4.

(4) Cf. le mot de Mme Necker qui sert d'épigraphe à *Delphine*.

(5) Sur le livre de LARG, *Mme de Staël et la France*, J. AYMARD, *Journal des Débats*, 17 oct. 1925 ; P. KOHLER, *Revue de Genève*, nov. 1925. — « J'y suis née et j'y ai passé mon enfance et ma première jeunesse... Mon père partageait mon goût pour Paris, et ma mère, pendant sa vie, l'avait aussi vivement éprouvé. » (*Dix années d'exil*, chap. VIII et X). — Sur les Necker et Paris, cf. P. KOHLER, *Madame de Staël et la Suisse*, p. 45.

(6) *Delphine*, V, frag. 5.

Staël chantera la Suisse, mais elle la trouve monotone (1).

Lui : un cadet de Bretagne, — enfance inquiète, vagabonde, sous des ombrages qu'avait aimés Mme de Sévigné ; une sombre enfance, à l'en croire, plus gaie qu'il ne dit pourtant : « Il était, rapportera Mme de Vaujuas qui le connut alors, aussi gai, aussi aimable qu'on peut l'être. » Il gardera, en dépit de lui-même ce fond d'inépuisable gaieté (2) ; et, dans le poète, l'esprit sage et réfléchi subsistera : « Il songeait plus qu'il ne parlait, dit Lamartine ; c'était l'esprit le moins improvisateur qui ait jamais existé. » Il a ses heures ardentes où sa parole est entraînante, où il met de l'âme à tout. Mais il est aussi mesuré, méthodique ; il mûrit lentement ses idées : « Il s'écoute volontiers parler, notera un diplomate qui l'observera à Vérone. Il détourne les yeux pour n'être pas distrait, se recueille, parle bas, avec ordre et enchaînement... C'est le genre d'un homme qui a plus de méditation que d'improvisation. Aussi m'avait-il paru, en lisant ses ouvrages, que son enthousiasme était le plus souvent factice (3). » Il garde le contrôle de lui-même jusque dans l'enthousiasme ; il reste noble dans la simplicité, repousse « tout ce qui fait grimacer la nature de l'homme » (4). Dans ce romantique, veille un esprit ambitieux, avisé, qui ne livre rien au hasard...

Tous deux, Delphine et René, ont grandi dans le dix-huitième siècle. Elle, parmi des écrivains illustres, auprès d'un père qu'elle admirait, esprit « aventureux », — elle l'avoue, — mais « sage », ajoute-t-elle (5), et qui « connaissait... les hommes », quoi qu'on en ait dit (6). Elle lui emprunte cette doctrine modérée, éclectique, selon laquelle « il faut toute la liberté qui est conciliable avec l'ordre » et elle la transpose en doctrine littéraire : « Il faut... tout

(1) *Dix années d'exil*, chap. x.

(2) Joubert à Molé, 18 nov. 1804.

(3) GABRIAC, « Chateaubriand et la guerre d'Espagne », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} oct. 1897, p. 562.

(4) *Œuvres*, éd. Ladvocat, 1826, t. IX, p. 71.

(5) *Dix années d'exil*, chap. viii.

(6) *De l'Allemagne*, liv. III, chap. xiii.

le goût qui est conciliable avec le génie (1). » Buffon est le grand homme des Necker, — Buffon, ce classique (2) ; de ce maître laborieux, elle a retenu cette maxime « que le génie pouvait s'acquérir par la patience » (3). Dès ses premiers ouvrages, et même quand elle commente Jean-Jacques, elle cède moins aux impulsions du génie qu'aux goûts de sa société. Cette femme dont le vrai bonheur, — ou le deuil éclatant du bonheur, — fut la conversation, n'écrivit que pour causer encore, et non pour exprimer un *moi* solitaire ; elle a pensé ses livres à haute voix, et en accord avec ses amis : ils sont nés des causeries de chaque soir. En vain souhaite-t-elle que chacun reste soi-même : elle le souhaite d'accord avec ses amis. Comme elle a vécu dans la société de la noblesse, la « très libérale Mme de Staël » sera pénétrée d'idées aristocratiques (4), d'un sentiment des hiérarchies qui laissera sa marque sur ses jugements littéraires. Reine de salon, qui entretient les hôtes les plus divers, qui fait vivre côte à côte les hommes les plus opposés, — et aussi les idées.

Chateaubriand a eu des instituteurs sauvages, — les flots, les vents, la solitude. Mais il en a eu d'autres, des maîtres fermes, comme l'abbé Égault, ou tendres comme sa mère (5). Elle lui a fait connaître ses premiers classiques, Mme de Sévigné, Racine, Fénelon. Son père, il est vrai, lui fait entrevoir le dix-huitième siècle des philosophes ; et il lit Ossian, Jean-Jacques, Bernardin de Saint-Pierre, *Werther* (6) ; il va voir le *Père de famille* ; mais le drame de Diderot ne l'émeut pas. Le dix-septième siècle flotte

1) *De l'Allemagne*, I, XIV.

(2) *Corinne*, VII, I.

(3) *De l'Allemagne*, III, VIII.

(4) Mme DE BOIGNE, *Mémoires*, I, 247. — Même reproche de la part de Mme de Charrière et de Stendhal.

(5) C'est elle, en particulier, qui lui rappellera avec insistance la nécessité de prendre un état, elle aussi, qui « n'avait cessé de désirer qu'on lui donnât une éducation classique ».

(6) Nulle trace, il est vrai, de ces livres, nommés par Chateaubriand, dans les inventaires de Combourg (Cf. G. COLLAS, « Dix ans au château de Combourg », *Annales de Bretagne*).

dans l'air de la maison ; la grand'mère de Bedée en prolonge le souvenir ; Mme de Chateaubriand se plaît aux anecdotes de la cour de Louis XIV ; elle lit les romans vieilliss de ce siècle, et le jeune chevalier gardera un reflet de la carte du Tendre (1). Un dix-septième siècle romantique lui est révélé : il saura où trouver, dans le grand siècle, des maîtres de mélancolie : chez les missionnaires comme le P. Dutertre, chez Pascal, Bossuet, La Fontaine, chez ce Massillon dont les sermons ont enchanté son enfance. Il a des maîtres d'onction, d'harmonie : Virgile, Massillon, Fénelon (2). Il parlera la langue de ces premiers maîtres : « Il y a du Fénelon et du Bossuet dans cette esquisse », dira Rivarol de la première ébauche du *Génie*. Peut-être aussi trouverait-on dans sa prose le charme de ces élégiaques latins qu'il pastichait si bien au collège. Les Anciens l'accompagneront dans ses promenades. Si Léonard,

Un La Bruyère en main errait dans la nature,

voyez celui-ci,

Un Tibulle à la main se nourrissant d'amour (3).

Et aussi le futur René se forme aux mathématiques, dont ses premiers livres subiront le poids (4).

Mais Delphine et René voient approcher la Révolution. Ils y applaudissent d'abord, y voyant le triomphe de la raison : « C'est la raison qui s'est soulevée (5)... »

(1) Il en fait l'aveu, pour son *Essai sur les révolutions* (II, 56, note de 1826), et ses critiques lui reprocheront « un genre de mysticité dont Mlle de Scudéry eût été susceptible. » (Brochure anonyme de 1803.)

(2) *Gén. du chr.*, III, v, 3 ; III, iv, 4. Il imitera dans une page du *Génie*, *l'Enfant prodigue*, *la Pécheresse* de Massillon. — « Je ne sais quelle longueur de grâces, » dit Chactas de Fénelon. En particulier « l'épisode de Thermosiris vaut un long poème » (*Itinér. de Paris à Jérus.*, 6^e partie). Pour l'influence de cet épisode de *Télémaque* sur lui, cf. HOGU, « Note sur les sources de Chateaubriand », *Mémoires de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Angers*, 1913.

(3) « L'amour de la campagne », *Almanach des Muses*, 1790.

(4) *Essai sur les révolutions*, liv. I, chap. xxiv, note de 1826 ; II, 56.

(5) *De l'influence des passions*, I, III.

Mais quelle éclectique modération ! Mme de Staël défend la reine contre ses persécuteurs, l'Angleterre contre la France, la France contre l'Angleterre, les victimes, les bourreaux. Dans ce cœur innombrable, l'éclectisme naît, qui sera le vrai génie du dix-neuvième siècle. On peut lui appliquer ce qu'elle dit d'un personnage de *Corinne* : « Il aimait tout ce qu'il y avait de plus vertueux dans chaque parti. » Elle est généreuse au sens où le dix-septième siècle entendait ce mot, généreuse comme une femme de la Fronde. Ce terme, — généreuse Delphine, mouvements généreux, sentiments généreux, nature généreuse, — est peut-être celui qui revient le plus souvent sous sa plume. Les grands souvenirs historiques nourrissent son imagination cornélienne : « Vous aimez la liberté par un sentiment *généreux*, lui écrit Léonce... Votre imagination a décoré ces institutions de tous les souvenirs historiques qui peuvent exciter l'enthousiasme (1)... » Cornélienne, ses amours s'établissent sur l'admiration et elle cherche à inspirer l'admiration plus que l'amour : « Certaine qu'il ne sacrifierait pas son honneur à l'amour, le désir de l'égaliser m'inspira la force de lui résister (2). » Ou encore, dans les lettres de Léonce : « Je m'accuserais d'avoir inspiré un sentiment qui, loin de rendre meilleur l'objet que j'aime, lui aurait fait perdre ses vertus... Jamais on n'a prononcé devant vous une parole *généreuse* sans que je vous aie vue tressaillir... Voudriez-vous abjurer tout ce qui fut *la cause de mon amour* ? » Corinne aussi placera son admiration pour Oswald au-dessus de son amour même : il lui en coûtera plus encore « de renoncer à *son* admiration pour *lui* qu'à *son* amour ». Ce sentiment de l'admiration, ce culte de la gloire fait songer à quelque Émilie : « Il faut une progression dans les sentiments pour arriver au plus sublime, à l'admiration (3) ; » et le traité *De l'influence des passions* accorde à cette « passion »

(1) *Delphine*, III, lett. 32.

(2) *Ibid.*, III, lett. 29.

(3) *De la littérature : Préliminaire*.

royale le même rang souverain que le *Traité des passions* de Descartes. La Révolution a été pour cette généreuse, une pathétique orgie de générosité. Elle y a vu d'admirables sujets de tragédies : « Le nom de M. de Malesherbes, sa noble et terrible destinée, seraient le sujet de la tragédie du monde la plus touchante (1). »

La Révolution a surpris Chateaubriand comme il se dissipait dans le Paris des gens de lettres, poète paré d'une aimable mélancolie, « sœur de l'inaction », dit son ami le chevalier de Panat. Mais il n'abandonnait pas sa clairvoyance ; d'un poète échevelé comme Lebrun, il souriait, malgré son admiration. Il sentait le faux, dans le préromantisme : pour l'avoir senti chez Raynal, chez Diderot, il finira par se déprendre d'eux ; et comme Parny lui glissait à l'oreille que l'exotisme de Bernardin de Saint-Pierre était faux (2), il s'est promis d'aller chercher le sien en Amérique. Là, à chercher avec tant de passion romantique l'homme de la nature, il a retrouvé la notion classique de l'homme : comme plus d'un voyageur avant lui, comme plus d'un missionnaire, il s'est cru, parmi les hommes d'Amérique, proche des Grecs anciens : derrière ses tableaux américains, il évoquera les grandes images antiques. Il n'a pas oublié la France ; il cherche là-bas le regret des Français ; et il inclinera l'homme de la nature devant l'âme brillante, ingénieuse et guerrière de la France ; en face de René, oublieux de sa patrie, se dresse le fier visage de son ami d'Artaguet, soucieux de la gloire française. Affranchi de maintes illusions outre-mer, il dit aux vertueux quakers, aux fiers républicains : « J'aime votre pays, mais je ne vous aime pas. » Sous la lune d'Amérique, au bruit lointain des rapides, il songe aux brillantes images qui plairont aux « gens de lettres de Paris ».

Quelques mois plus tard, à l'armée des émigrés où il lit Homère, à Londres dans l'exil, il reste encore l'homme

(1) *De la littérature : Préliminaire*. liv. II, chap. v.

(2) Note de l'exemplaire confidentiel de l'*Essai sur les révolutions*, liv. I, chap. xxii.

de lettres de Paris, qui n'écrit que pour cette ville. En marge de l'*Essai sur les révolutions*, voyez son espoir : « Je me trompe si ce chapitre ne réussit pas à Paris ; » ou encore : « On applaudira à Paris, on blâmera à Londres. Et que m'importe Londres ? » Il ne se pose que cette question : « Que penseront La Harpe, Fontanes?... » — « C'est, ajoute-t-il, le seul moyen de faire quelque chose de passable. » Comme en Amérique, il s'est senti très loin de la France, il l'a regrettée, il a opté pour elle entre « les deux nations les plus antipathiques de génie, de mœurs, de vices et de vertus,... les Anglais et les Français » (1). Le protestantisme a glacé son âme ; il l'a jugé « mal calculé pour ses compatriotes » (2). Peu d'individualisme : sans doute, dans l'oisiveté mélancolique de l'exil, il a lu des romans anglais, s'est attendri sur « les maux imaginaires des Clarisse... Les romans, ajoute-t-il, sont les livres des malheureux... » ; il a connu la solitude, la révolte, prétendu « voir les objets différemment des autres », — naïve prétention dont il rira plus tard ; mais cette solitude même, — chose paradoxale, — est à ses yeux un refuge contre le singulier, le bizarre : sans elle, dit-il dans sa *Lettre sur l'art du dessin dans le paysage*, le peintre ne connaît qu'une nature petite et méprisable, à laquelle il préfère les rêves de son imagination, « erreur dangereuse par laquelle il serait entraîné loin du vrai... » Rien n'intéresse l'auteur de cette *Lettre* dans les paysages mêmes des peintres, que la nature humaine. Il recommande aux artistes « l'étude des passions » : « Le paysage a sa partie morale et intellectuelle comme le portrait. » N'est-ce pas un mot de classique ? Comme maints autres émigrés, il s'est repris à lire les classiques ; son *Essai sur les révolutions* est plein de leur souvenir ; son style, en dépit de sa rouille du dix-huitième siècle, cherche à égaler leur simplicité ; et n'est-ce pas un curieux spectacle, au milieu de ses déclamations, que de le voir recommander le style de Voltaire, railler le style

(1) *Essai sur les révolutions*, II, 13.

(2) *Ibid.*, II, 50.

boursoufflé (1)? A mesure qu'avance cet *Essai*, il se dégage de ses premières fautes de goût (2). Même, il s'efforce d'échapper au *moi*; il remplace dans ses pages les plus frémissantes, le *je* par le *il* (3). S'il emprunte des vers mélancoliques à Gray, sa traduction en fait des vers classiques. Pour l'émigré perdu dans le brouillard, les terres classiques restent les terres promises. Les Natchez qu'il chante rencontrent par un détour la grande histoire classique : Chactas gravit les cent marches de Versailles, contemple les « eaux jaillissantes », les « parterres », et aussi les esprits du grand siècle : « Je commençais à entrevoir une grande nation, avoue le Sachem. ...Et pour la première fois je rougis de ma superbe du désert. » Il a appris de ces maîtres la vérité classique d'une nature humaine universelle, et, à la représentation de *Phèdre*, il a pleuré sur Atala... Peut-être serait-il aisé de chicaner le classicisme de cette épopée en prose, de demander quelle est cette singulière année du dix-septième siècle où l'on a pu voir côte à côte Molière, La Bruyère, Voltaire. Ou encore de trouver moins classique qu'alexandrine cette mosaïque où l'on entrevoit sans cesse les héros d'Homère à côté des Natchez (4). Un classique comme l'abbé Delille pouvait prendre plaisir à cet ouvrage, mais pour le mettre à son goût il lui fallut, — ce sont les termes de Chateaubriand, — faire refroidir ce « vin un peu chaud » dans la « claire fontaine » classique.

Mais la fin de l'épreuve s'achève. René et Delphine vont se rencontrer dans la France consulaire; cette Genevoise, — ou cette Vaudoise, — et ce Celte vont s'attacher à des œuvres rivales, mais semblables. Œuvres de classiques, pour une part, puisqu'ils veulent, chacun selon ses forces, reconstruire la société.

(1) *Essai sur les révolutions*, I, 23.

(2) Il signale lui-même ce progrès au cours de l'*Essai*, *ibid.*, préface de 1826; et II, I, note de 1826.

(3) *Ibid.*, II, 13.

(4) Cf. CHINARD, *l'Exotisme américain dans l'œuvre de Chateaubriand*, p. 176.

Au premier regard, Delphine n'est plus que désarroi et ruines. Ambitions, illusions se sont évanouies tour à tour. Elle prélude aux plaintes qui reviendront à chacun de ses livres : amertume d'une carrière où la femme ne rencontre que moquerie et qu'envie, d'un cœur ardent au milieu d'un monde qui raille les sentiments romanesques. Son *Traité de l'influence des passions* est un réquisitoire contre la société présente, un appel au génie nouveau qui dira les souffrances de l'âme : la poésie classique n'y peut suffire, trop peu moderne, trop proche de l'expression des Anciens : *Phèdre* même ne fait pas couler assez de larmes (1). Mais la vigoureuse santé de Mme de Staël se défend contre les tentations romantiques, l'optimisme naïf ne désarme pas : au bord du suicide, l'auteur du traité recule. Elle écrit sur les passions, mais pour les combattre, pour dénoncer leur cruauté (2). Ne semble-t-il pas qu'elle aille chercher au fond d'elle-même, pour les détruire, tous les levains du romantisme ? Avec des images toutes classiques, où voisinent Oreste, Mézence, Tantale, Sisyphe et les Danaïdes (3), elle exalte les sentiments féconds, l'admiration toute-puissante ; elle fait le procès des passions destructives. Déjà, elle cherche la paix et l'ordre dans une foi religieuse (4) et surtout dans une foi politique. Née pour l'action, elle soumet les passions de l'individu, comme les œuvres de l'imagination, à la vie de la société. Son sujet est « l'influence des passions sur le bonheur des individus », mais aussi, mais surtout « des nations ». Et lorsqu'elle reprend quelques passages de ses livres sur les fictions et sur les passions, de son ébauche des *Circonstances actuelles*, pour expliquer son propre temps, elle traite de la littérature, sans doute, mais de la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales.

Ce dessein, — qui sera pour une part celui du *Génie du christianisme*, — est de déterminer la place des écrivains

(1) *Influence des passions*, I, 4.

(2) *Ibid.*, Conclusion.

(3) *Ibid.*, I, 7 ; III, 2 ; I, 8.

(4) *Ibid.*, II, 4.

dans l'œuvre sociale qui s'impose ; le passé y éclaire le présent. D'une lumière du dix-huitième siècle, il est vrai, d'une croyance philosophique au progrès, — et aussi d'une lumière romantique : en opposant le moyen âge à l'antiquité classique, les littératures du Nord à celles du Midi, en infusant à la France la sève des peuples du Nord, leur mélancolie, leur individualisme énergique et passionné, elle contrariait l'œuvre du Consul. Et pourtant la raison classique demeure au fond de cette âme vibrante et fragile, que toute ironie déchire, que toute grandeur console, et qui ne sait pas choisir entre les objets de son culte.

Si elle envie aux peuples du Nord « le sentiment de l'incomplet de la destinée », la peinture des affections douloureuses et des images mélancoliques (1), cette mélancolie aboutit, par une conclusion singulière, au labeur, à l'action : ce qu'elle chérit, dans cette Angleterre qu'elle préférera toujours à l'Allemagne, c'est la vie intense qui circule derrière les brumes du spleen : « Heureux le pays où les écrivains sont tristes et les commerçants satisfaits (2). » Tout en rêvant encore, de livres plus émouvants que les chefs-d'œuvre classiques, de douleurs qui n'ont pas encore été peintes, du profond amour ignoré des Anciens (3), elle réprime pourtant les forces du romantisme qu'elle allait déchaîner, les soumet ; *Werther*, à l'en croire, combat les passions, met l'enthousiasme en garde contre lui-même : « C'est un livre qui rappelle à la vertu la nécessité de la raison (4). » Cette femme aventureuse ne perd pas le soin de sa dignité, le souci du personnage qu'il convient de jouer : « Cette foule d'inconnus qu'on admet en écrivant à la connaissance de soi-même ne s'attend point à la familiarité, et la majesté du public s'étonnerait avec raison de la confiance de l'écrivain. L'indépendance républicaine doit chercher à imiter la cor-

(1) *De la littérature*, I, liv. I, chap. XI, XVII.

(2) *Ibid.*, I, XV.

(3) *Ibid.*, I, IV. — Cf. *De l'influence des passions*.

(4) *Ibid.*, I, XVII.

rection des auteurs du siècle de Louis XIV (1). » Cette femme philosophe, que l'aristocratie du monde éblouit, verra toujours dans la noblesse la première des vertus. Elle ne consent pas à laisser avilir la langue, ni l'art : « Le théâtre est la vie noble ; » et elle rejette le drame bourgeois (2), le mélange du comique et du tragique (3). Point d'effroi vulgaire, d'horreur sans beauté (4) ; point de bizarrerie : « Les bizarreries, inventées ou naturelles, étonnent un moment l'imagination ; mais la pensée ne se repose que *dans l'ordre*. »

Le goût de cette romantique est sévère, — si sévère qu'elle sacrifie Aristophane. Sans doute, elle pense que chaque pays possède un goût national, et l'un des objets de son livre est d'en apporter la preuve. Mais elle ajoute : « Le goût est fixe dans ses principes généraux (5)... » Aujourd'hui plus que jamais, les écrivains doivent se conformer au goût universel, éviter ces traits « qui ne peuvent plaire qu'au peuple de leur pays (6) ». C'est aux sentiments universels qu'ils ont exprimés que les Grecs doivent leur éternelle jeunesse (7). « L'écrivain qui ne cherche que dans l'immuable nature de l'homme, dans la pensée et le sentiment, ce qui doit éclairer les esprits, est indépendant des événements (8). » Les *Provinciales*, les libelles de Voltaire ont passé ; « les *Philippiques* de Démosthène au contraire sont toujours contemporaines, parce qu'il parlait à l'homme et que l'homme est resté (9). » En 1800, dans un pays que

(1) *De la littérature*, I, XIX.

(2) *Ibid.*, I, XIII.

(3) *Ibid.*, I, XII.

(4) *Ibid.*, I, XI et XII.

(5) *Ibid.*, I, XII.

(6) *Ibid.*, I, XIII.

(7) *Ibid.*, I, II.

(8) *Ibid.*, I, XX.

(9) *Ibid.*, I, XX. — Cf. dans le livre *De l'Allemagne* la nuance « philosophique » de cette idée toute classique : « Les pensées qui rappellent, de quelque manière, aux hommes ce qui leur est commun à tous, causent toujours une émotion profonde ; et c'est encore sous ce point de vue que les réflexions philosophiques introduites par Voltaire

huit ans de guerres et de révolutions ont séparé du reste du monde, le livre *De la littérature* rappelle les droits des sentiments universels. Au milieu des ruines de l'ancienne France, il rend à l'ordre et au goût leur ancien rang : « Les règles de l'art... ont infiniment moins d'importance que celles du goût, parce que les unes prescrivent ce qu'il faut faire et que les autres se bornent sur ce qu'on doit éviter... On a dit souvent : faut-il sacrifier le génie au goût ? Non, sans doute ; mais jamais le goût n'exige le sacrifice du génie (1). » — « Ces règles du goût ne sont point arbitraires ; il ne faut pas confondre les bases principales sur lesquelles les vérités universelles sont fondées, avec les modifications causées par les circonstances locales (2). » — « L'on s'est persuadé, pendant quelque temps, en France, qu'il fallait faire aussi une révolution dans les lettres et donner aux règles du goût en tout genre la plus grande latitude. Rien n'est plus contraire aux progrès de la littérature (3)... » Accepter le génie nouveau de la France, en lui imposant les lois anciennes, telle fut la tâche de cette éclectique : « bannir quelques lois de convention, » mais maintenir « les barrières qui tracent la route du génie », conserver « dans les discours comme dans les écrits la convenance et la dignité » (4), « trouver le point juste » entre le Nord et la France, entre les leçons du goût et les beautés originales (5) ; parvenir à un « genre intermédiaire entre la nature de convention des poètes français et les défauts de goût des écrivains du Nord » (6).

Cette difficile conciliation entre un monde nouveau et la tradition occupe au même moment les amis de Chateaubriand. Lui-même, dans sa conversion, à Londres, n'avait

dans ses tragédies... rallient l'intérêt universel aux diverses situations qu'il met en scène. »

(1) *De la litt.*, I, XII.

(2) *Ibid.*

(3) *Ibid.*, liv. II, chap. II.

(4) *Ibid.*

(5) *Ibid.*, I, XII.

(6) *Ibid.*, II, v.

pas obéi au seul mouvement de son âme ; il suivait toute une partie de sa génération, faisait ses adieux au dix-huitième siècle, pour relier directement la France nouvelle à la France classique. A Paris, auprès de Mme de Beaumont, il reprend cette hâtive culture, que le collège et la vie n'avaient pas achevée ; grâce à elle, il connaît la poésie d'André Chénier ; et dans l'âme de cette femme, — d'esprit janséniste et de cœur moliniste, elle l'avouait, — il retrouve les deux aspects contraires des âmes des siècles passés. Joubert lui présente la quintessence des lettres classiques : ce délicat, qui fait ses délices de quelques moralistes et de quelques poètes exquis, vit parmi quelques pages, choisies parmi quelques livres ; il s'y enferme ; il prêche à Chateaubriand que « les Anciens sont les vrais modèles » ; et Chateaubriand, en répétant ces conseils, a beau bâiller un peu, — Marcellus en témoigne, — il les répète pourtant et les professe. C'est un « Platon à cœur de La Fontaine » qu'il aime en Joubert. C'est un « Racine » qu'il aime en Fontanes, — « Fontanes, dit Mme de Chateaubriand, l'homme qui ait eu peut-être le goût le plus sûr. » Quand Fontanes se divertit au paradoxe, place Picard au-dessus de Molière (1), Chateaubriand sourit peut-être ; mais il n'est sûr de son propre goût que lorsque ce « juge sévère et même timide » l'a approuvé. « Il m'apprit à dissimuler la difformité des objets par la manière de les éclairer, à mettre, autant qu'il était en moi, la langue classique dans la bouche de mes personnages romantiques (2). »

Quelque temps, même, Chateaubriand se soumit au maître hargneux du groupe, La Harpe, « dont il faut toujours citer l'autorité en critique » ; il l'honora dans son *Génie* d'une flatteuse épithète, qui disparut plus tard. L'orthodoxie classique, en la personne de La Harpe, accueillait Chateaubriand. On applaudissait le *Génie* promis,

(1) *Cahiers de Mme de Chateaubriand*, éd. Ladreit de Lacharrière, p. 88. — Le goût de Fontanes se rencontrait d'ailleurs sur ce point avec celui de Mme de Staël (*Journal* d'Étienne Dumont, cité par P. Kohler, *loc. cit.*, p. 279.)

(2) *Mém. d'outre-tombe*, éd. Biré, t. II, p. 261.

comme on applaudissait les réimpressions de classiques ; et Chateaubriand pensait, comme ses amis, qu'il fallait restaurer le dix-septième siècle pour restaurer la religion. Il écrira dans *le Mercure* du 2 mars 1805 : « Un symptôme non équivoque du retour aux idées saines, c'est la réimpression des livres classiques, que l'ignorance et le dédain ridicule des philosophes avaient rejetés ; » et, saluant cette œuvre, il ajoutait : « Cette belle entreprise est dirigée par un homme qui conserve le dépôt sacré des traditions et de l'autorité des siècles, et qui méritera dans la postérité le titre de restaurateur de l'école de Boileau et de Racine. » Dans le premier projet du *Génie*, il avait plus nettement encore accusé cette opposition du classicisme renaissant et du dix-huitième condamné ; il avait achevé un réquisitoire contre les encyclopédistes par une apologie des écrivains du dix-septième siècle (1). Mais s'il renonça à ce diptyque provocant, il en fit, secrètement, le centre même de son livre de 1802.

Assurément, ce livre est le premier d'une lignée nouvelle, — romantique par ses qualités et ses défauts ; l'auteur lui-même avouait qu'un tel ouvrage aurait été « fort déplacé au siècle de Louis XIV » (2), et ses amis, sur ce point, sont d'accord avec ses ennemis (3). La forme même du *Génie*, son plan où l'on chercherait en vain, Chateaubriand en convient, un ordre logique, — il l'appellera un jour devant Marcellus : « le moins bien fait de mes ouvrages, » — son style demi-prosaïque, demi-poétique, comme dit aigrement Lemercier, auraient choqué le goût classique. Invoquerez-vous l'exemple de *Télémaque*? « Voyez, réplique Daru, si vous feriez entrer quatre pages du *Télémaque* » dans le *Génie* sans « faire ressortir l'extrême simplicité de l'écri-

(1) Fragment 19 du *Génie* de Londres.

(2) *Défense du Génie du christianisme*.

(3) Fontanes reconnaît qu'il aurait fallu un autre livre au temps de Racine et de Nicole (*Mercure*, fructidor an X), et Lacretelle estime que si ce livre avait été soumis au jugement « des Racine et des Boileau », ils y auraient vu « une sorte de profanation ». (*Opinions de l'Acad. sur le Génie du chr.*)

vain du grand siècle » (1). Ce Chateaubriand qui avait mêlé, dès l'enfance, dans ses lectures, la trouble passion d'un « Horace non châtié » et les émotions religieuses, laisse flotter, dans son christianisme, un trouble romantique et voluptueux. Phèdre, Héloïse, la mélancolie : thèmes et visages qui l'obsèdent et le charment.

Nuances suspectes, aussi, et qu'il va s'efforcer d'atténuer d'éditions en éditions. Il mettra « le sérieux » à la place du « mélancolique », le « génie des rêveries » à la place du « génie des mélancolies » ; son Bossuet ne se plongera plus dans des « mélancolies », mais « dans des tristesses incroyables ». Ses corrections enlèveront à plus d'une page « l'âpreté sauvage » que gourmandaient ses amis (2), l'air familier, l'audace juvénile de maintes phrases. Modeste, soucieux de ne point choquer, il sait gré à ses critiques de leurs chi anes ; il écoute les aigres avis de Morellet ; il remercie Daru, cet « aristarque ». Il travaille, s'amende. De même qu'il avait gagné en correction, de la première à la seconde partie de l'*Essai sur les révolutions*, il faisait de parties en parties, dans le *Génie du christianisme*, — le classique Dussault en témoigne, — des progrès de style et de naturel.

Renonçons au portrait du poète inspiré, cheveux au vent : c'est parmi les livres qu'il faut se le représenter, la plume à la main ; c'est dans les livres qu'il cherche l'image des paysages mêmes qu'il a sous les yeux. Il fait des extraits, compile. Est-ce la gloire du poète qui le tente, ou la renommée de l'érudit ? « Lorsqu'on écrit et qu'on veut vivre, disait-il dans la première édition abandonnée du *Génie*, il ne faut pas craindre d'ouvrir ces gros in-folio du bon temps des Estienne et des Elzévir, qui contiennent des miracles d'érudition. » Il le répétera plus tard : « D'autres ont leurs ressources en eux-mêmes ; moi, j'ai besoin de suppléer à ce qui me manque par toutes sortes

(1) *Opinions de l'Académie sur le Génie du christianisme.*

(2) Note de l'édition Pourrat, en tête des extraits de l'édition de Londres du *Génie*.

de travaux (1). » Les jeunes écrivains, improvisateurs et ignorants, l'inquiètent : « On commence par écrire sans avoir rien lu, et l'on continue ainsi toute sa vie ; » il gémit de cette « nuée de jeunes auteurs qui auraient peut-être du talent s'ils avaient quelques études » (2) ; il leur opposera l'exemple des classiques, de Boileau qui lisait Longin dans l'original, de Racine qui savait par cœur Sophocle et Euripide. Il fonde dans ses œuvres les modèles divers que les classiques lui offrent. Dans ce moderne, les professeurs de rhétorique de l'Empire retrouvent avec plaisir, mais non sans ironie, « les grands classiques de tous les temps et de tous les pays ». « M. de Chateaubriand, dit l'un de ces professeurs, a tout lu, tout dévoré, avec l'insatiable avidité d'une âme qui cherche partout des aliments (3). » Ses apparentes hardiesses elles-mêmes n'étaient plus d'une fois qu'un retour aux classiques. Sa prose poétique se mettait à l'abri des critiques, sous le nom de Bossuet (4) ; ses expressions téméraires reflétaient les « phrases extraordinaires » de Bossuet. Le *Génie* commente avec complaisance ces alliances imprévues de mots, ces « chocs dans les pensées » qui « ébranlent toute l'âme » à telle ligne d'une *Oraison funèbre* ou du *Discours sur l'histoire universelle*, — le « mot *jouir* appliqué à un sépulcre », le « verbe *faire* appliqué à la mort qui *défait* tout » (5).

(1) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 1^{re} partie.

(2) *Ibid.*, 4^e partie, note.

(3) AMAB, *Cours complet de rhétorique*, nouv. édition, 1811.

(4) *Génie du christianisme*, III, IV, 4.

(5) *Ibid.* — Sur ce point, cf. le jugement de Sainte-Beuve : « Ce Chateaubriand, qui semblait alors ne pas parler français revenait et nous ramenait par des hauteurs un peu escarpées, à la grande et forte langue... » (*Lundis*, t. VI, art. sur Walckenaër). C'est aussi ce retour à la langue classique que le *Mercure* de ventôse an XI signalait dans le *Génie* sous les apparentes innovations : « Aucun auteur, depuis le siècle de Louis XIV, n'avait ramené dans ses ouvrages autant de tours et d'expressions naïves. » Il y a même quelque affectation dans cet archaïsme de la langue de Chateaubriand. Il dit : « comme parle La Bruyère », et il répond à ses critiques qui relèvent ce tour par un tour de Bossuet : « comme parle Job. » Dans une lettre

En 1811, à une lettre de Mme de Duras, où il retrouvera l'écho des reproches que les critiques adressent à son style, Chateaubriand répondra que « le sublime dans Bossuet et dans Corneille » aurait pu provoquer les mêmes sifflets. Il en appelle à Mme de Sévigné, à Racine, à cette « grande rature passée sur la vie », dont parle Bossuet, à Madame « douce envers la mort comme envers tout le monde ». Les classiques justifient les tours les plus hardis. Les audaces mêmes de la pensée ne leur sont pas étrangères, et Chateaubriand trouve chez Pascal ces lueurs de révolte, ces idées effrayantes dont Jean-Jacques n'a pas dépassé l'énergie (1). Dans ce livre, où il entend l'apologie à la manière des *Pensées*, et tâche de construire l'édifice inachevé de Pascal, Chateaubriand semble apercevoir le romantisme des classiques, aussi bien que leur christianisme secret.

Il ne sépare pas l'apologie du christianisme de celle des classiques. La thèse explicite de son *Génie*, — la supériorité des chrétiens modernes sur l'antiquité païenne, — ne lui est peut-être pas plus chère qu'une autre thèse, moins apparente : la supériorité du dix-septième siècle sur le dix-huitième. C'est pure gageure, pour lui, que de placer toujours les Anciens au second rang : pieux blasphèmes, qu'il corrigera dans de nouvelles éditions, changeant en interrogation telle phrase où il avait, sans ménagement, refusé l'immortalité à Sophocle, effaçant telle autre phrase où il sacrifiait Homère à Milton, nuançant d'un *peut-être* ses premiers hommages à Dante, afin de réserver les droits de l'antiquité. Ginguéné lui-même reconnaissait, sous le christianisme combatif du *Génie*, l'amour respectueux de l'antiquité païenne. Ce livre semble opposer christianisme et paganisme : en fait, il les mêle, les allie intimement. Une sorte de fraternité mystérieuse rattache les lares du paganisme aux dieux paternels qu'emportait la fille de

du 31 août 1803, il juxtapose deux tours du dix-septième siècle, « la suite de la religion, comme parlerait Bossuet. »

(1) *Génie du christianisme*, III, II, 6.

Laban, Iphigénie à Isaac, à la fille de Jephté, les moines mendiants aux Thalès, aux Anacharsis qui parcouraient la Grèce ou l'Asie, les offices du christianisme à ceux des Anciens (1), Pindare à David, Homère à l'oraison funèbre de Condé. La vie monastique est une moderne image des « républiques de Lycurgue et de Minos » (2). « Il était réservé au christianisme de réaliser ces beaux songes de vertu que rêvaient les sages de Rome et d'Athènes » (3). Il aime, entre tous, les génies et les œuvres où « se mêlent sans se confondre ce que la Grèce eut de plus beau aux plus sublimes réminiscences d'Israël » (4); l'art qui sait composer « un heureux mélange de ce que l'ordre gothique a de plus hardi et de ce que les ordres grecs ont de simple et de gracieux » (5). S'il fut de ceux qui remirent l'art gothique en honneur, il ne lui voua jamais qu'une admiration modérée. L'art où il retrouve son propre génie est le classicisme chrétien, l'âme moderne unie aux formes antiques.

Le génie du classicisme, — c'est le titre que l'on est tenté de donner à son livre. Pour décider de la supériorité du dix-septième siècle sur le dix-huitième, il en a appelé à l'autorité même de Voltaire; il a opposé les Invalides à l'École militaire, comme les symboles de deux siècles, et Locke, Descartes, Malebranche, Leibnitz, à cet « abbé de Condillac, qui n'a rien dit de nouveau » (6); il a raillé ceux qui voyaient dans le dix-huitième siècle « le siècle penseur

(1) *Génie du christianisme*, III, v, 6; II, I, 5; IV, III, 6; IV, I, 2, note.

(2) *Ibid.*, IV, III, 4.

(3) *Ibid.*, IV, II, 3. — Cf. IV, 1, 3 : « On ne cesse de se récrier sur les institutions de l'antiquité, et l'on ne veut pas s'apercevoir que le culte des chrétiens est le seul débris de cette antiquité qui soit parvenu jusqu'à nous; » et IV, 2, 3; il sait gré à l'Église romaine d'avoir conservé « la langue de Virgile ».

(4) *Ibid.*, IV, 1, 3.

(5) *Ibid.*, III, 1, 6.

(6) « Il est assez singulier que notre siècle se soit cru supérieur en métaphysique et en dialectique au siècle qui l'a précédé. » (*Ibid.*, III, 2, 3).

par excellence » ; et il a conclu : « Le dix-huitième siècle diminue... chaque jour dans la perspective, tandis que le dix-septième grossit à mesure que nous nous éloignons (1). » Le classicisme rend plus religieux les écrivains et les artistes, la religion les rend plus artistes : le style de Jean-Jacques l'emporte sur celui de ses contemporains, parce qu'il s'était au moins « créé une ombre de religion » (2) ; et Mme de Staël, dans la préface de *Delphine*, pourra accuser le *Génie du christianisme* d'accaparer « la splendeur de la littérature du dix-septième siècle. »

Mais, en glorifiant le classicisme, il en élargit la notion ; avec lui, l'architecture classique n'est plus dans le froid académisme, mais dans le petit palais des Tuileries, dans le vieux Louvre (3). De même, Racine n'est pas un nouvel Euripide, mais un poète chrétien. De Chateaubriand date une nouvelle interprétation des classiques.

Non pas qu'il les ait défigurés. Il a retrouvé à leur suite le sens d'un art grave. Il leur a demandé quelque temps le secret d'un style périodique, d'une phrase largement déroulée comme un fleuve (4). Il a cherché dans les écrivains du « bel âge de la France » cette « construction de phrase grecque et latine qui, sans nuire au génie de la langue française, annonce les excellents modèles dont ces hommes étaient nourris » (5). Ils lui ont montré que le domaine de l'art est l'humain, non pas le *moi*. Le *moi*, présent dans l'*Essai sur les révolutions*, fera, selon lui, la faiblesse de ce livre : « Le *moi*... m'est d'autant plus odieux aujourd'hui, dira-t-il en 1826, que rien n'est plus antipathique à mon esprit » ; et d'ailleurs il s'était accusé, dès 1797, de ce *moi* indiscret qu'excusait seule la souffrance. Désormais il

(1) *Génie du christianisme*, III, 4, 5, 1^{re} et 2^e édit. ; « grossit » a été remplacé ultérieurement par « semble s'élever ».

(2) *Ibid.*

(3) « Le siècle des arts en France, dira-t-il, en 1805, dans son *Voyage à Clermont*, est celui de François 1^{er} en descendant jusqu'à Louis XIII, nullement celui de Louis XIV. » Et il le répétera au chapitre xxxii (*Henri III*) de son *Histoire de France*.

(4) *Génie du christianisme*, III, III, 3.

(5) *Ibid.*, III, II, 5.

tentera d'y échapper ; et le philosophe Bonald comme le professeur Amar reconnaîtra au *Génie* ces mérites tout classiques : « beautés qui sont de tous les temps, de tous les lieux », d'après celui-ci ; « ouvrage de tous les temps », d'après celui-là.

Pourtant, il est quelques pages du *Génie* où le *moi* prend sa revanche, où le « vague des passions » glisse au mal du siècle : *René*, que Chateaubriand vieilli aurait voulu détruire, « a infesté l'esprit d'une partie de la jeunesse... » Mais, à cet aveu l'auteur, dans une première version de ses *Mémoires*, ajoute : « Effet que je n'avais pu prévoir, car j'avais au contraire voulu la corriger (1). » Conseils donnés à une génération égarée, rappel d'une sagesse oubliée : *René* combat le suicide comme « un grand crime », et les mouvements de honte y suivent toujours les mouvements de passion. Autour de *René*, des âmes prudentes, des êtres d'expérience et de raison : Chactas ; le P. Souël qui reproche au rêveur ses « inutiles rêveries » ; sa sœur Amélie qui blâme son orgueil : « Ne méprisez pas tant l'expérience et la sagesse de nos pères... Il vaut mieux ressembler un peu plus au commun des hommes et avoir un peu moins de malheurs. » Chateaubriand a-t-il été *René* ? Peut-être, mais il a gourmandé *René*. L'ami de Mme de Beaumont accuse « nos gens de lettres » de vivre « sans famille ou hors de leur famille, portant dans le monde des passions inquiètes (2). »

Comme *René* combat les *Renés*, *Delphine* veut guérir les *Delphines*. Non point par les mêmes remèdes que Chateaubriand, il est vrai : ce roman est comme une réplique au *Génie*, comme un *Génie* protestant ; mais il ne réhabilite pas, contre *René*, le désordre romantique. Cette « bacchante » (3) que la société a jugée sévèrement, avoue sa blessure et sa défaite. En dressant sa *Delphine* en face de

(1) Fragments des *Mémoires* publiés par M. A. Feugère, *Revue d'hist. litt.*, 1909, p. 577.

(2) *Génie du christianisme*, III, III, 4.

(3) « C'est la Bacchante de la Révolution », disaient d'elle les *Actes des apôtres*.

Mathilde, de Sophie et de Léonce, c'est-à-dire de la religion, de la société et de l'honneur, elle n'a pas voulu lui donner raison contre toutes les traditions et tous les devoirs. Sans doute, une nature romantique s'exprime dans ce livre, — des principes « très antisociaux, très dangereux », disait le *Journal des Débats* de nivôse an XI. Delphine semble avoir pris de René lui-même des leçons de mélancolie (1). Elle a ce goût des larmes qui amollit les volontés. On pleure beaucoup dans ce roman ; on pleure à de tendres romances ; on pleure sur des tombeaux au milieu des peupliers ; on se penche sur des mourants ou sur des blessés languissants ; on erre parmi des paysages d'automne ; on grave des noms sur des arbres, on dresse des autels au milieu des jardins, on lit des lettres au clair de lune, on prélude à *la Maison du Berger* (2). Sentiments romantiques, nature romantique : la chute du Rhin, le tombeau de Gessner. Instinct romantique aussi, et souverain. Mais Delphine avoue que ces « mouvements naturels » s'achèvent en souffrance, et la conclusion dernière est dans la faillite de sa morale romantique. La douloureuse amie de Léonce reconnaît que la contrainte et la règle d'une foi ont manqué à son âme d'affranchie, restée seule et désarmée dans la crise. Elle aspire à détruire en elle tout ce qui la distingue des autres femmes (3).

Cette romantique n'est pas rebelle à la raison, à la sage intelligence. A tout moment elle fait appel aux lectures apaisantes, aux idées régulatrices. Entendez Léonce demander à Delphine d'occuper leurs entretiens à des « lectures communes » : elles triompheront des « sentiments

(1) Par exemple ce cri : « Que la fatalité m'entraîne comme ces feuilles que je vois s'élever en tourbillon dans les airs » (V, frag. 6), répète le cri de René aux orages désirés.

(2) *Delphine*, II, 31 : « Le spectacle des lieux invariables... »

(3) Mme de Staël a accentué ce caractère de sagesse et atténué le romantisme de son héroïne, sans doute pour répondre à ceux qui la traitent d'« antisociale » : une nouvelle édition substitue une mort naturelle au suicide ; et l'auteur qui avait conseillé le suicide dans le traité *De l'influence des passions* (I, 4, 8 ; III, 2) semble rejoindre maintenant, par delà *Werther*, la *Nouvelle Héloïse*.

qui les dévorent » (1). Raisonnable, obstinée, Delphine a un principe pour chacun de ses jugements, construit une théorie pour chacune de ses actions. Sans cesse, ses paroles affectent l'allure cornélienne d'un précepte. Elle fait la leçon à Léonce : « Qui se concentre dans ses affections peut sans remords se détacher du monde (2). » Léonce, à son tour, lui enseigne les lois générales des passions : « Il y a, dans les passions violentes, une intensité dont l'âme seule a le secret (3). » Il a donc éprouvé d'autres passions violentes ? Et elle : « Il y a dans la jeunesse de ces moments où... (4) » Elle peut donc, à vingt ans, comparer la jeunesse ?

Faut-il attribuer cette précoce gravité au protestantisme diffus dans ce livre ? On y voit son sobre et froid génie. Si Delphine reprend quelques-uns des thèmes de Chateaubriand, c'est pour être rebutée par les cérémonies dont les catholiques entourent la mort, pour répondre aux pages éclatantes du *Génie* par les sombres couleurs dont elle peint une prise de voile, au spectacle émouvant d'une première communion catholique par celui d'une première communion protestante. L'imagination qu'elle veut captiver emprunte sa force à la raison ; et la supériorité du protestantisme à ses yeux, est de mettre de la raison dans l'imagination même (5).

De ce roman psychologique, qui ressemble à tant d'études de l'âme humaine, les moralistes français ne sont pas absents. C'est une lectrice de Montaigne, de La Bruyère qui cherche ainsi en elle-même les ressorts des sentiments humains. Curieuse d'analyse, nourrie des maîtres d'autrefois, ce sont les moralistes anciens que Delphine lit au chevet de Sophie mourante, ce sont les moralistes français qu'elle invoque pour pénétrer le cœur de l'homme.

Classique, Delphine l'est jusque dans ses goûts artistiques.

(1) *Delphine*, III, 2.

(2) *Ibid.*, III, 33.

(3) *Ibid.*, III, 9.

(4) *Ibid.*, III, 39.

(5) *Ibid.*, V, 16.

Le grand courant du retour à l'antique l'a touchée ; elle est émue devant les tableaux de Guérin où se déroulent des scènes antiques ; et même quand elle veut admirer le moyen âge, elle s'y sent dépaysée (1). D'instinct, elle revêt d'attitudes classiques des sentiments romantiques : Léonce lui apparaît comme un Apollon du Belvédère (2) ; pour lui plaire elle se fait peindre en costume grec (3). Des vers d'anciens poètes, des images classiques se rencontrent sous sa plume...

Delphine et René restent fidèles à l'esprit classique. Ils ont vécu à Londres, mais René en a rapporté plus d'étonnement que d'amour pour le génie anglais (4) ; Delphine, — qui, certes, a subi profondément l'influence anglaise, — y a éprouvé plus de surprise que de plaisir. Les excentriques anglais ont fait sourire cette Genevoise de Paris, le jour où elle vit leurs « tours grotesques », et les exercices auxquels ils se livraient sans « se douter que rien au monde n'était plus risible ». La peur du ridicule reste en elle, au moment même où elle voudrait s'affranchir de l'ancienne société. Ce qui s'écarte du monde qu'elle connaît, de la vieille France, lui demeure étranger. Elle est rebutée par les « fautes de goût révoltantes » d'*Hamlet*, par la préciosité italienne de *Roméo* (5) ; elle ne connaît guère de Goethe que *Werther* ; elle n'aime pas la *Messiaide* ; Dante est pour elle un génie presque impénétrable. Pour Chateaubriand aussi, quoiqu'il admire sa « production bizarre » (6). Il connaît mieux Milton ; mais quel dommage que Milton ne soit pas un classique français ! Que ne fût-il devenu, s'il était « né en France sous le siècle de Louis XIV, et qu'à la

(1) Au moment de faire l'apologie de ce moyen âge, Mme de Staël déclarait en 1800, dans le livre *De la littérature*, que « dans la carrière des arts », cet âge était celui de « la plus absurde des barbaries. » (I, 8.)

(2) *Delphine*, III, 44.

(3) *Ibid.*, II, 44.

(4) Cf. ses articles du *Mercure*, sur, ou plutôt contre, la littérature anglaise.

(5) *De la littérature*, I, 13.

(6) *Génie du christianisme*, II, I, 1.

grandeur naturelle de son génie, il eût joint le goût de Racine et de Boileau » (1) ! Ces deux initiateurs d'une école cosmopolite, Delphine et René, ne serait-on pas tenté d'insinuer qu'ils ont toujours eu confusément l'ambition de mettre le monde à l'école de Boileau et de Racine ? Mme de Staël rêve d'un livre qui serait pensé en Angleterre, mais écrit en France : « Les Français feraient bien mieux un livre que les Anglais en leur prenant leurs idées » (2) ; et elle ne trouve, pour les égaler aux maîtres français, que « quelques poésies » chez les Anglais et « quelques phrases » chez les Allemands (3).

Ils restent d'un temps qui s'éloigne, et dont quelques critiques représentent encore la tradition : La Harpe, Garat, dont les leçons, à en croire Mme de Staël, sont un « modèle de perfection ». Ils n'assistent pas sans mélancolie à la fin du vieil esprit français : « l'esprit français, la grâce française » (4) meurent sous leurs yeux. La langue française se corrompt d'anglicismes que Chateaubriand repousse (5), de néologismes que Mme de Staël condamne, — elle que les puristes ne ménagent guère, pourtant. Elle demande à l'Institut de veiller sur les lettres françaises, de prendre en main la succession de l'ancienne Académie (6). Comme Chateaubriand, elle engage les écrivains à découvrir les secrets de la correction classique : « On pourrait, dit-elle, composer un traité sur le style d'après les manuscrits des grands écrivains ; chaque rature suppose une foule d'idées qui décident l'esprit souvent à notre insu ; et il serait piquant de les indiquer toutes et de les bien analyser (7). » Chateaubriand déclarera un jour à Marcellus : « Nous, Français venus après eux, nous devons méditer constamment sur le style des écrivains du grand siècle pour tâcher

(1) *Génie du christianisme*, II, IV, 16.

(2) *De la littérature*, I, 16.

(3) *Ibid.*, I, 9.

(4) *Ibid.*, I, 18.

(5) *Génie*, II, 2, 6, note.

(6) *De la littérature*, II, 7, note.

(7) *Ibid.*

d'en pénétrer les secrets. A cet effet, je conseillerais même d'étudier leurs manuscrits originaux. Racine, Boileau, Bossuet, Fénelon nous apprennent à corriger, à limer, à arrondir nos phrases ; et, puisque nous ne pouvons égaler leur génie, leurs nombreuses ratures nous enseigneront quelque chose de l'art dont ils l'ont revêtu. »

Or, tandis que René et Delphine accomplissaient leur œuvre romantique et classique, Napoléon perçait sous Bonaparte. Ils le fuiront, sur des terres étrangères. En vain : ils y emportent, avec eux, un peu du génie de l'empire français. René n'oubliera pas, sur ces terres lointaines, le mot de d'Artaguet : Rappelez-vous que vous êtes Français. Delphine, au moment de quitter la France, éprouve une invincible douleur. Mais leurs voyages leur ont donné des physionomies nouvelles ; et leur classicisme indélébile s'y est assoupli, élargi.

III. — LE GÉNIE DE CORINNE ET D'EUDORE

Cet enchanteur devant qui « il faut détourner la tête de peur de voir le dieu et de mourir » (1) ; cet « être inspiré » (2), cette femme aux « bras d'une éclatante beauté », à « la taille grande mais un peu forte à la manière des statues grecques » (3) » ont beaucoup vécu, rêvé d'agir ; un pouvoir tout-puissant les opprime. Ils lui ont échappé, ils ont cherché hors de France, — Allemagne, Italie, Allemagne encore pour Corinne, Italie, Orient, Espagne pour Eudore, — des armes contre lui. Et de là, sans doute, une part de leur romantisme.

A tous deux, l'Italie a présenté un paysage, un art, une société dont ils ont découvert l'âpre beauté, ou dont ils se sont fait une image déjà stendhalienne, — Italie pas-

(1) *Les Martyrs*, I.

(2) *Delphine*, I, 24.

(3) *Corinne*, II, I.

sionnée, et violente, et voluptueuse ; Italie à la romantique, dans la gothique cathédrale de Milan ou le moyen âge de guerres civiles qui revit à Florence ; et Mme de Staël, en un article célèbre, lancera un appel romantique à l'Italie. Pourtant au fond du cœur, c'est à l'Italie classique qu'ils restent fidèles, celle que les peintres ont rendue familière à la France : Poussin, Claude Lorrain retiennent Chateaubriand dans la Galerie Doria : « Ce sont des yeux français qui ont le mieux vu l'Italie », dit-il (1). Le gothique du Dôme de Milan jure, à ses yeux, avec la lumière italienne (2) ; Venise paraît bizarre à Mme de Staël et à Chateaubriand ; ils lui trouvent un aspect « plus étonnant qu'agréable » (3) ; mais ils s'attardent devant les ruines latines ; ils les préfèrent à Saint-Pierre que Chateaubriand trouve lourd (4) et Corinne surchargé : « En tout genre, nous autres modernes, nous disons trop. » Elle oppose à cet art moderne la simplicité du Panthéon : « C'est ainsi que la poésie antique ne dessinait que les grandes masses. » Elle demande à l'antiquité souvenirs et leçons.

Des leçons, cette sibylle dont l'enthousiasme est la religion ? Mais Corinne se flatte d'allier la raison à l'enthousiasme, comme Delphine l'alliait à l'imagination : l'héroïne que Mme de Staël a voulu créer à son image est une Latine ; elle aime « cette poésie majestueuse des Latins, cette poésie noble et sévère comme les maîtres du monde » (5) ; elle cède à la passion, au génie, mais garde l'empire de la raison ; si elle s'exalte, elle s'observe : une sibylle qui analyse ses extases, « une personne à la fois susceptible d'enthousiasme et d'analyse, douée comme une artiste et capable de s'observer elle-même » (6) ; j'ai, écrit-elle, « le triste don

(1) Cf. MENGIN, *l'Italie des romantiques*, 1902, p. 12.

(2) *Ibid.*, p. 5, et cf. *Lettres à Mme de Castellane*.

(3) CHATEAUBRIAND, *Correspondance*, t. I, p. 122. — Mme DE STAËL, *Corinne*, XV, 7.

(4) *Lettres à Mme de Castellane*, janvier 1826.

(5) *Corinne*, V, 1.

(6) *Ibid.*, III, 3.

d'observer moi-même ma folie » (1). Ailleurs, elle avoue que, troublée dans ses actions, elle n'est pas égarée dans sa raison (2) ; et l'on est parfois tenté de répéter devant elle le mot si dur qu'elle applique à certains exaltés : « Bacchante qui n'es pas ivre, que me veux-tu ? » Elle est moins spontanée que ses « improvisations » ne le laissent croire. De peur d'« être prise au dépourvu » par les boutades du Premier Consul, Mme de Staël écrit soigneusement « les diverses réponses fières et piquantes » qu'elle pourra faire à l'occasion (3)...

Certes, les beaux-arts pouvaient émouvoir cette âme trop raisonneuse. Certains tableaux lui arrachaient des larmes ; mais, entre tous, elle aimait les peintres classiques ; elle « pensait que l'expression des peintres modernes en général était souvent théâtrale, qu'elle avait l'empreinte de leur siècle où l'on ne connaissait plus... cette *unité d'existence*, ce naturel dans la manière d'être, qui tient encore du repos antique » ; elle « admirait la composition sans artifice des tableaux de Raphaël, surtout dans sa première manière ». De même, quand la musique éveille en elle d'indéfinissables tristesses (4), elle enrichit pourtant cet art de résonances intellectuelles, elle y cherche le même genre d'attrait que dans « l'éloquence » (5) ; elle y veut l'*unité* : « La musique des Allemands est plus variée que celle des Italiens, et c'est en cela peut-être qu'elle est moins bonne (6). » Elle aime surtout, — c'est un mot que Corinne applique à la basilique de Saint-Pierre, — des « mélodies intellectuelles ». « Tout le beau qui n'est pas esprit ou éloquence n'existe pas pour elle », écrit Bonstetten à Friederiké Brun.

(1) *Corinne*, XVII, 2.

(2) *Ibid.*, XV, 4.

(3) *Dix années d'exil*, chap. VI.

(4) Elle va jusqu'à dire après Shakespeare : « *L'âme qui repousse la musique est pleine de trahison et de perfidie.* » (*Delphine*, III, 44.) Cf. BALDENSBERGER, *Sensibilité musicale et romantisme*, Bibliothèque romantique, 1925.

(5) *Delphine*, IV, 5.

(6) *De l'Allemagne*, II, 32.

Corinne, comme Delphine, s'élève de sa propre passion aux idées générales, disserte, tire des leçons de ses malheurs, passe en un instant de son aventure particulière aux lois universelles : « Oswald, lorsqu'il entendait parler ainsi Corinne, s'étonnait de ce qu'elle pouvait tout à la fois éprouver des sentiments, et planer, en les jugeant, sur ses propres impressions (1) » ; et peut-être était-il inquiet, à l'entendre énoncer les lois des passions : « ...dans toutes les passions sincères, le cœur... » Qu'Oswald se rassure : ces formules générales sortent du génie de Corinne : son lyrisme s'élève sans effort du *moi* à l'humanité : « Je suis poète lorsque j'admire, lorsque je méprise, lorsque je hais, non par l'effet de sentiments personnels et pour ma propre cause, mais pour la dignité de l'espèce humaine et pour la gloire du monde (2). »

Sans doute Corinne, comme Delphine, nous semble une affranchie, une révoltée. Mais par delà l'étroite société du présent, elle se rattache à une société très ancienne, au peuple lointain de ses ancêtres. La latine Corinne se relie aux grands événements de sa race. Elle voudrait que l'escalier qu'elle gravit fût celui qu'a gravi Scipion. Elle ne conduit pas Oswald aux catacombes, mais elle l'arrête longuement devant la colonne Antonine, devant la colonne Trajane ; sur le château Saint-Ange, c'est l'ombre d'Adrien qu'elle voit, son cœur bondit au nom sacré du Tibre (3). L'histoire et les livres l'accompagnent partout : au cap Misène, avec Agrippine, Néron, Tibère ; à Rimini, à Césène, aux confins de « la terre classique des événements de l'histoire romaine (4) ». Sa première station à Naples sera le tombeau de Virgile (5) ; et à Santa-Croce de Florence, les tombeaux

(1) *Corinne*, XV, 5.

(2) *Ibid.*, III, 3.

(3) *Ibid.*, IV, 4.

(4) *Ibid.*, XV, 6

(5) *Ibid.*, XIII, 3. — L'humanisme de *Corinne* semble mieux informé que celui du livre *De la littérature*. Dans celui-ci Pindare était méconnu ; or le pindarisme anime le lyrisme de Corinne. Dans son dernier chant : « ...Le ciel n'est-il pas plus beau pendant la

des hommes illustres. Sans l'histoire ou les livres, les plus beaux paysages seraient déserts : « Je n'aime pas beaucoup, dit-elle, les scènes champêtres qui sont fades en peinture comme des idylles, quand elles ne font aucune allusion à la fable ou à l'histoire (1) » ; et Oswald confesse à Corinne que la vie n'est supportable « que dans les lieux où les monuments de l'histoire tiennent lieu de l'existence présente »...

Mme de Staël, en écrivant ces lignes, se rappelait peut-être une lettre que Chateaubriand lui adressait le 1^{er} septembre 1805 : il y reprochait à la Suisse de « manquer de souvenirs ». « Qu'importe qu'un lieutenant de César ait battu d'obscurs barbares à l'entrée du Valais dans un coin que l'on ne connaît plus ? Vive l'Apennin pour les grandes choses ou les riantes histoires qu'il rappelle. » Il ne faut à Eudore, comme à Corinne, que lieux illustres que l'on salue au passage (2). L'Eudore des *Martyrs* ne promène son inquiétude que dans des paysages promis à la gloire ; il faut pour cadre à ses rêves solitaires le rayonnement de l'histoire ; et lui-même n'est que l'image d'une époque de l'histoire, le représentant d'une classe d'esprits. Du *moi* de Chateaubriand, il exprime les caractères généraux, ces traits durables, contemporains des persécutions antiques et des persécutions nouvelles. Sous l'aventure individuelle s'inscrivent des pages de politique et d'histoire, comme, sous les noms d'Hiéroclès, de Dioclétien, ceux de Fouché, de Napoléon, comme, sous cette épopée du troisième siècle, une histoire de tous les siècles : la lutte du christianisme et du paganisme.

nuît ? ... Il n'est de jour qu'un désert » (XX, 5), on reconnaît un passage de Pindare que la querelle des Anciens et des Modernes a rendu célèbre.

(1) *Corinne*, VIII, 4.

(2) « Tu dois te rappeler, dit l'auteur d'une parodie (*l'Itinéraire de Pantin au mont Calvaire*), que j'ai l'habitude de saluer tous les objets que j'aperçois. » Chateaubriand « ôte son chapeau » à Limoges « par respect pour Molière », à Château-Thierry par respect pour La Fontaine ; et, si le séjour de Constantinople lui plaît, c'est qu'il ne peut rien saluer « dans cette patrie des Phocas et des Bajazet », c'est qu'il « n'aime visiter que les lieux embellis par les vertus et par les arts ».

Sans doute, Chateaubriand cherche les « couleurs locales » (1) ; il veut voir les paysages qu'il décrit. Et quelles déceptions parfois ! Mais ces déceptions mêmes lui interdisent la couleur de pacotille, l'Orient bariolé. Ses paysages n'appartiennent pas à l'exotisme romantique (2). Il ne s'attarde pas aux détails, il saisit de haut les ensembles. A Argos, Avramiotti s'indigne, à l'entendre déclarer « qu'une hauteur lui suffisait pour réveiller dans sa mémoire les riantes images de la fable et de l'histoire ». Histoire et fable, voilà ses deux compagnons de voyages : ombres illustres et beaux vers.

Le choix même est significatif : il va aux sources de la culture classique ; il remonte vers le Midi, père de toute civilisation, « car rien n'est venu du Nord, hors le fer et la dévastation (3) ». Il reconnaît dans le climat méditerranéen ce calme, cette douceur, que traduisent les proportions heureuses du Parthénon, de la sculpture antique : « Dans cette patrie des Muses, la nature ne conseille point les écarts ; elle tend au contraire à ramener l'esprit à *l'amour des choses uniformes et harmonieuses* (4). » Au milieu de ce « mélange de simplicité, de force et de grâce » que lui a présenté la Grèce, il prend en pitié l'art du Nord et des Modernes, l'art même de Rome (5). Il n'écrit plus seulement, comme naguère : « L'antiquité qu'il faut toujours citer quand il s'agit de vérité des sentiments (6) » ; il écrit : « Les Anciens, nos maîtres en tout (7)... »

Les Anciens, et aussi les classiques français. A Jérusalem, des vers d'*Athalie* lui montent aux lèvres (8). La poésie

(1) CHATEAUBRIAND, *Œuvres*, éd. Ladvocat, t. VIII, p. 202. — L'expression se trouve déjà dans le livre *De l'Allemagne*.

(2) Ces paysages sont tout intellectuels, donc tout classiques, selon P.-M. MASSON, *Œuvres et maîtres*, p. 156.

(3) *Itin. de Paris à Jérus.*, 4^e partie.

(4) *Ibid.*, 1^{re} partie.

(5) *Ibid.*, 1^{re} part., éd. Ladvocat, 1826, t. VIII, p. 169. — Cf. *Lettres à Mme de Castellane*, — D'HAUSSONVILLE, *Ma Jeunesse* (1885) p. 187.

(6) *Voyage au Mont Blanc*.

(7) *Itin.*, 1^{re} partie.

(8) *Œuvres*, éd. Ladvocat, t. IX, p. 297.

de Racine fait surgir à ses yeux le temple détruit ; la nature orientale s'ennoblit de classicisme français : « Malheur à qui ne verrait pas la nature avec les yeux de Fénelon (1)... » La France, dont il s'éloigne, ne le quitte pas (2).

C'est que l'humaniste ne sépare jamais la vie moderne des souvenirs antiques ; il établit une continuelle liaison entre le passé et le présent ; les Grecs d'aujourd'hui se réjouissent encore, à ses yeux, de la mort de Priam (3). Les civilisations se succèdent, dans le paysage immuable, et c'est toujours la même nature humaine qu'elles traduisent tour à tour. Un jour, à Tunis, songeant aux peuples qui ont passé là, Chateaubriand déclarera : « Ce même lieu avait entendu parler le gétule, le tyrien, le latin, le vandale, le grec et l'arabe, et toujours les mêmes passions dans les langues diverses (4). » Diversité des apparences, unité du fond.

De là, l'unité des *Martyrs*, où s'opposent, sans doute, les temps, les hommes, les religions, mais où ils se confondent aussi plus d'une fois en une commune poésie, où le paganisme de Démodocus rejoint le christianisme d'Eudore. Par un électisme ingénieux, les merveilleux du christianisme, de l'Olympe, des Celtes mêmes se pénètrent, en cette sorte d'alliage déjà tenté dans *les Natchez*. La peinture d'histoire le cède à l'étude de l'âme, à l'œuvre du psychologue. Il atténue les couleurs trop crues de l'histoire. Classique, il enlève au passé les inutiles laideurs : « Vous savez, écrit-il à Guizot (5), combien j'ai adouci le tableau, et ce que j'ai retiré des *Acta martyrum*, surtout en faisant disparaître les douleurs physiques, et en opposant des images gracieuses à d'horribles tourments. » Plus tard, comparant *les Martyrs* au *Génie*, il consta-

(1) *Œuvres*, éd. Ladvocat, t. VIII, p. 12.

(2) V. en particulier les correspondances qu'il établit entre la Grèce et la France (*Ibid.*, t. VIII, p. 188. — Cf. *Essai sur les révol.*, I, 18).

(3) *Ibid.*, t. IX, p. 68.

(4) *Ibid.*, t. X, p. 175.

(5) 12 mars 1809.

tera que dans l'intervalle il était devenu classique (1).

Vers le même temps, Mme de Staël semble, elle aussi, dépayser le lecteur de *Corinne*; elle aussi, elle le ramène, en fait, à des pensées toujours proches, toujours présentes. Sans doute, elle fait mine de se détacher de la France; elle sourit de l'orgueil exclusif de l'émigré d'Erfeuil; quand il s'écrie, à Saint-Pierre de Rome: « On croirait voir le dôme des Invalides, » elle observe que la comparaison est « plus patriotique que juste »; et le trait semble s'adresser à une page du *Génie du christianisme*... Mais en même temps elle subit l'influence de ce *Génie*. Cette protestante comprend mieux le catholicisme, les peuples latins. Sa Corinne n'abdique pas la religion romaine; aux sombres peintures des cérémonies catholiques présentées par *Delphine*, elle oppose l'émotion que les rites catholiques peuvent inspirer (2); elle écoute avec le même respect que Chateaubriand le *Miserere* de la Sixtine (3). Et qu'aime-t-elle dans le catholicisme? Ce lumineux humanisme, cette beauté classique dont Chateaubriand l'avait paré: « Notre religion, *comme celle des Anciens*, anime les arts, inspire les poètes..., » dit-elle à l'anglican Oswald; et encore: « L'âme retombe sur elle-même, si les beaux-arts, les grands monuments, les chants harmonieux ne viennent pas animer ce *génie poétique* qui est aussi le *génie religieux*. » Ce « génie » réside, selon elle, dans un équilibre heureux de souvenirs antiques et d'Évangile, de Renaissance et de christianisme. Elle est charmée que le Saint-Pierre de Rome soit un ancien Jupiter (4); elle aime, dans la basilique romaine, « le mélange de dogmes sombres et de cérémonies brillantes »; alors que *Delphine* veut que la religion parle à l'imagination par la raison, *Corinne* se plaît à celle qui « parle à l'imagination par les objets extérieurs » (5).

Le décor, l'inspiration romantique subsistent: dans

(1) *Mém. d'outre-tombe*, éd. Biré, t. III, p. 16.

(2) *Corinne*, X, 2; XV, 3, etc.

(3) *Ibid.*, X, 4.

(4) *Ibid.*, IV, 3.

(5) *Ibid.*

Corinne comme dans *Delphine*, on prie devant des tombeaux, on pleure à des romances, on s'évanouit, on mêle passion et vertu. *Delphine* poussait des cris de ce genre : « J'ai confondu dans mon cœur l'amour avec la vertu. » — « Je confonds ensemble l'amour et le sentiment qui m'ordonne d'immoler l'amour... » *Corinne* fait de cette confusion la loi même de sa vie (1) : « Cher Oswald, laissez-nous donc tout confondre, amour, religion, génie, et le soleil, et la musique, et la poésie (2). » Mais Oswald répond : « J'aime *la raison* dans la religion... Je vois la divinité dans la *raison* comme dans l'enthousiasme... » Et Oswald est un autre interprète de Mme de Staël. Les leçons morales qui se dégagent de *Delphine* forment aussi la conclusion de *Corinne* : les lois de la société, cruelles entraves pour *Delphine*, apparaissent cruelles encore, mais embellies de traditions, de vie de famille, d'intimité ; leur tristesse même est plus douce que l'aventure téméraire et que le voyage sans trêve loin du foyer. Mme de Staël, cette voyageuse inquiète, avoue sa lassitude : « Voyager, dit-elle, est, quoi qu'on en puisse dire, un des plus tristes plaisirs de la vie... Entendre parler un langage que vous comprenez à peine, voir des visages humains sans relation avec votre passé ni avec votre avenir, c'est de la solitude... » Confession d'une exilée ; aveu du besoin de se retrouver parmi les siens.

Cependant, des « visages humains sans relation avec son passé », n'est-ce pas ce qu'elle cherche sur des terres étrangères ? Elle dit à la France, par la bouche de *Corinne* : votre « orthodoxie littéraire... doit rendre à la longue votre littérature très stérile. » Même, n'a-t-elle pas, depuis *Del-*

(1) Si elle danse, c'est « un mélange de pudeur et de volupté » (VI, 1) ; si elle aime, c'est un « mélange d'amour et de religion » (IX, 3).

(2) *Corinne*, X, 5. — Insistons sur ce fait, — car on a parfois cité cette phrase pour caractériser Mme de Staël. — qu'ici *Corinne* parle comme Italienne (et aussi comme catholique, au sens où Mme de Staël entend le catholicisme), que l'auteur prétend peindre un tempérament national dans sa couleur locale, et que sa pensée personnelle est dans le passage contraire où Oswald répond à *Corinne*.

phine, accentué son romantisme? Elle disait alors : « Les modèles pleins de grâce que nous avons dans la langue pourront servir de guide aux Français comme ils en servent aux nations étrangères ; » elle déclare, maintenant, que les étrangers doivent se garder de prendre nos écrivains pour de « véritables autorités classiques », pour de « parfaits modèles » : « J'ai de la peine à croire qu'il fût désirable, pour le monde entier, de perdre toute couleur nationale, toute originalité de sentiment et d'esprit (1)... » Elle déplore « l'art de la civilisation » qui « tend sans cesse à rendre les hommes semblables en apparence et presque en réalité... Tout ce qui est naturel est varié (2). » Elle souligne avec complaisance les traits qui distinguent son Italie de la France ; elle trace une Italie romantique.

Mais c'est l'Italie encore, une terre où les sentiments les plus romantiques se traduisent en gestes classiques. Corinne, dans sa tarentelle, sera semblable aux danseuses d'Herculanum (3) ; coiffée d'un shall, elle sera la sibylle du Dominiquin (4). Romantique, sans doute, mais d'un romantisme du Midi, où la tristesse est sans âpreté (5), Corinne a reçu le plus pur de son romantisme des œuvres classiques : c'est, au palais Justiniani, une tête d'Apollon, une tête d'Alexandre où se reflète un peu de rêve, une souffrance. Mme de Staël a voulu unir, dans son héroïne, un sang italien et un sang anglais, pour qu'elle recueillît le double héritage contraire, et réconciliât le Nord et le Midi. Réconciliation malaisée : car plus d'une fois ce roman oppose les deux sociétés adverses. Mais réconciliation désirable, équilibre de qualités qui se complètent : « Elle savait, dit Mme de Staël de Corinne, unir au plus haut degré l'imagination, les tableaux, la vie brillante du Midi, et cette observation du cœur humain qui semble le partage des pays où les objets extérieurs excitent moins l'intérêt. » Son person-

(1) *Corinne*, VII, 1.

(2) *Ibid.*, VI, 1.

(3) *Ibid.*, VI, 1.

(4) *Ibid.*, II, 1.

(5) *Ibid.*, XI, 1.

nage est elle-même ; cet équilibre est celui dont elle aurait voulu devenir le modèle.

Son Italie est, comme son Allemagne, le lieu de rencontre des esprits les plus divers. Elle y associe des souvenirs de Milton et de Goethe (1), de Sismondi, des deux Schlegel, de Humboldt. Corinne ne saurait être séparée d'un groupe très vivant, très divers ; et, si son romantisme est classique, c'est que ce groupe portait, dans sa diversité, des éléments mêlés de classicisme et de romantisme.

Ce groupe de Corinne, où s'est préparé le livre *De l'Allemagne*, un nom le domine du prestige de l'amour peut-être, de l'orgueil à coup sûr : Benjamin Constant, que cet orgueil et cet amour apparentent au romantisme ; mais il n'aurait pas agréé cette parenté. Il n'était pas homme à s'enfermer dans une catégorie, à se réduire à un type. Parce qu'il était polyglotte, les idées toutes faites, les jugements convenus lui avaient été épargnés. Il se prévaut de cette diversité de langue qui renouvelle les idées usées (2). Son éducation, anglaise et allemande, avait achevé de le préparer au cosmopolitisme. Mme de Charrière, qui faisait survivre à Colombier le dix-huitième siècle, « analysant tout avec son esprit » (3), avait développé en lui ce redoutable don d'analyse, que les lettres mêmes de son enfance nous montrent sans cesse en éveil, dans sa nature convulsive. En lui, l'ardent et l'analyste grandissent côte à côte. Son *Journal* est la confession de leur ménage pervers : « Il y a en moi deux personnes dont l'une observe l'autre, » note-t-il. Il est fait d'égoïsme et de sensibilité.

Cette duplicité se traduit en classicisme et en romantisme. Peut-être y a-t-il un romantique en Adolphe, révolté contre la « société factice » qui nous façonne d'après le moule universel, prompt à s'abandonner aux impressions primitives et fougueuses qui jettent l'âme hors de la sphère commune. Mais il est aussi de cette famille

(1) *Corinne*, XVIII, 2 ; IV, 3 ; II, 3.

(2) Cf. son *Journal*, et *Adolphe*, chap. II : « Les idiomes étrangers rajeunissent les idées... »

(3) *Ibid.*, chap. I.

classique de psychologues qui mettent à nu, avec cruauté, les fibres secrètes des sentiments. Adolphe n'est pas un Werther. Il est du monde de Laclos. Chez lui on reconnaît vite cette pudeur des cyniques, cette réserve des persifleurs qui marquera les Stendhal et les Mérimée, cette peur du ridicule, qui écartera toujours du romantisme ingénu ces héritiers du dix-huitième siècle. *Adolphe* est un roman d'analyste français, un tour de force réalisé en quinze jours, la gageure d'un récit qui se réduirait à l'unité, unité de situation, unité de personnage même.

« Les Français ont un besoin d'unité qui leur fait suivre une autre route, » dit Constant dans la préface de son *Walstein*, après avoir exposé les caractères du drame allemand. Lui-même a suivi la route des Français. En empruntant un sujet à Schiller, il l'a ramené aux lois de la tragédie française, il l'a mis à l'école de Corneille, de Racine, et, dans son *Walstein*, des vers ou des hémistiches de *Cinna*, de *Polyeucte*, d'*Andromaque*, allient leur sonorité française aux noms étrangers (1). Il n'a pas jugé que le théâtre étranger fût propre à la France, il a voulu le naturaliser et il ne s'insurge pas contre le goût de cette « France où on ne perd jamais le public de vue... où l'on ne parle, n'écrit et n'agit que pour les autres... (2) ».

Dans l'atmosphère de Coppet, il n'abandonna pas toutes les qualités de Colombier, quoi qu'en pensât la dame de Colombier, jalouse de la dame de Coppet : « Pauvre gar-

(1) II, 1 :

« Leur zèle impatient devançait mes efforts
Et moi-même j'ai dû contenir leurs transports... »

Cf. *Cinna*, acte I^{er}, sc. 3.

II, 7 :

« Achève ton ouvrage, » — et rage à la rime.

Cf. *Polyeucte*, vers 1719.

V, 10 :

« Et me livre en aveugle à tes sombres décrets... »

Cf. *Andromaque*, vers 98.

(2) Préface de *Walstein*.

çon, disait-elle, remarquant quelque exagération dans ses discours. Il n'était pas, chez Mme de Staël, à l'école de la vérité et de la raison sévère et simple. » A dire vrai, le « pauvre garçon » se défia toujours de l'affectation et n'oublia pas les leçons de vérité, l'esprit classique de Mme de Charrière. Mme de Staël en reçut, par lui, un reflet imprévu (1).

Sans doute, il serait vain de disputer au romantisme tous les amis de Mme de Staël ou tous ses maîtres, Charles de Villers et Fauriel, Schlegel et Sismondi. Mais elle se plut à chercher en eux ce qui unissait les caractères contraires qu'elle voulait concilier. En Villers, elle voulut voir un de ces esprits qui représentent à la fois « la France en Allemagne et l'Allemagne en France » (2), en Ancillon, un de ces privilégiés qui unissent « *la lucidité de l'esprit français* et la profondeur du génie allemand » (3) ; Fauriel, cet érudit aux « jugements pleins de finesse et de mesure », — l'éloge est d'Augustin Thierry, — défendait contre elle, au besoin, ou contre Charles de Villers, les pays latins (4). Et Schlegel lui-même, Schlegel à coup sûr met un acharnement d'amour ou de haine nationale à soutenir le romantisme ; il n'épargne presque aucun aspect du classicisme français (5) ; mais, autour de Mme de Staël, est-ce pour son fanatisme romantique qu'il est aimé ? On en peut douter à voir comment Mme Necker de Saussure présente son *Cours de littérature dramatique*, et comment elle le traduit ; elle admire en lui, comme dans toute l'école allemande, « le culte des pensées universelles » (6) ; elle lui fait

(1) Cf. Pierre KOHLER, *Mme de Staël et la Suisse*.

(2) *De l'Allemagne*, I, 18.

(3) *Ibid.*, IV, 1.

(4) SAINTE-BEUVE, *Portrait contemporain*, 1889, t. IV, p. 144, 176.

(5) Cf. J.-J. Bertrand, « G. Schlegel, critique de Molière » (*Rev. de litt. comparée*, 1922, p. 201).

(6) *Cours de litt. dr.*, trad., 1814, préface Mme Necker de Saussure insiste sur les corrections que Schlegel aurait apportées lui-même à ses jugements sur le théâtre français : « On ne peut longtemps prononcer les mots français sans admirer les poètes qui en ont fait un si bel usage. »

prononcer que « la critique est l'art de *juger* les productions du génie humain », que « le véritable critique est l'*arbitre* de tous les goûts » (1) ; elle lui fait assigner au critique la mission de « comparer ensemble les productions des grands artistes » et d'y « découvrir les *beautés éternelles* qui en font le prix » (2). Dans ces longues dissertations compactes, où elle introduit de l'air et de la lumière, où elle multiplie les alinéas, les mots de liaison, les articulations du raisonnement, il semble qu'elle insinue le romantisme classique de sa cousine Mme de Staël.

Dans le même groupe, Sismondi, homme estimable, mais lourd (3), semble au contraire fort loin des goûts français (4). Plus sincèrement que Mme de Staël, il se révolte contre Paris, hostile, redoutable à ce Genevois : « Je n'ai jamais vu Paris, dit-il, mais je le déteste par avance et plus encore je le crains. » Il se réfugie dans les anciennes littératures romanes. Et c'est de là qu'il part pour définir le romantisme qui n'est pas pour lui, comme pour tant d'autres, le triomphe du spiritualisme chrétien (5), mais cette poésie faite d'imagination et d'harmonie, de peinture et de musique (6), de sensibilité, de passions, dont les œuvres romanes offrent le modèle : « Le nom de romantique a été emprunté de la langue romane, qui était née du mélange du latin et de l'ancien allemand. De même, les œuvres romantiques étaient composées des habitudes des peuples du Nord et des restes de civilisation romaine (7). »

(1) *Cours de litt. dr.*, 1^{re} leçon.

(2) *Ibid.*, p. 5. — Schlegel (*Ueber dramatische Kunst und Litteratur*, Heidelberg, 1809, t. I, p. 4) dit simplement : « *Die Vergleichung und Beurtheilung der vorhandenen Hervorbringungen des menschlichen Geistes muss uns die Bedingungen an die Hand geben, die zur Bildung eigenthumlichen und gehaltvoller Kunstwerke erforderlich sind.* »

(3) *Journal du maréchal de Castellane*, 7 janvier 1827.

(4) « Je suis nourri ici, écrit-il le 18 octobre 1809 à la comtesse d'Albany, dans la critique contre l'école française de peinture. »

(5) *De la littérature du Midi de l'Europe*, chap. XIV.

(6) *Ibid.*, ch. XL.

(7) *De la littérature du Midi de l'Europe*, ch. XIV. — SCHLEGEL, *loc. cit.*, t. I, p. 13 (trad. Necker de Saussure, t. I p. 16).

Mais ce romantisme qui conserve l'essence de la « civilisation romaine » est respectueux des Anciens et des classiques ; ou plutôt, il annexe Anciens et classiques au domaine romantique (1). Surtout il se distingue du romantisme à venir par sa fidélité à l'esprit du dix-huitième siècle. Tout en ouvrant des voies à l'histoire, il reste un historien philosophe à l'ancienne manière. Une part de son propre temps lui échappe. Combien de fois par exemple n'a-t-il pas l'occasion de citer Chateaubriand, à la gloire de Dante ou du Tasse ; à peine lui fait-il un bref emprunt. Il n'aime pas l'auteur des *Martyrs* (2). En lui, le philosophe alourdit sans cesse l'historien : le philosophe Sismondi maugrée de voir Sismondi l'historien s'intéresser à des œuvres qui peignent les mœurs chevaleresques, qui servent la gloire de Dieu (3). Aussi ne soutient-il pas sans réserve la cause de ce romantisme, qui se confond à ses yeux avec celle du moyen âge. Il compte parmi les tièdes, les modérés ; il a vu Schlegel de trop près pour ne pas sentir dans son romantisme de secrets desseins germaniques ; il se défie des exagérés, il aime les nuances (4). Impartial au

(1) Il approuve Cervantès de prendre aux Anciens l'inspiration de son théâtre ; il absout les classiques à qui des esprits médiocres « qui étaient en possession de la scène avant eux ont imposé leurs règles ».

(2) *Les Martyrs* l'ont même « scandalisé » (à la comtesse d'Albany, 22 mai, 16 juin 1809). — Cf. à la même, 20 juin 1816 : « D'où vient donc, Madame, qu'à de certaines époques la même espèce d'affectation devient la maladie de toutes les nations ? Certainement, Chateaubriand en France, Goethe et Novalis et Werner en Allemagne, lord Byron et W. Scott en Angleterre ne se figurent point être de la même école ; cependant, c'est par le même point que tous pèchent contre la vérité. »

(3) *Litt. du Midi de l'Eur.*, ch. ix. — *Ibid.*, ch. xxxviii, s'il consent que les poètes empruntent « d'abondantes richesses » aux « préjugés du bon vieux temps » il exige « qu'en prenant leurs matériaux dans les siècles reculés » ils les traitent « avec l'esprit de notre âge ».

(4) « Je ne partage point l'admiration que les critiques allemands ont professée pour le théâtre romantique espagnol » (*Ib.*, ch. xxxviii). Il met la comtesse d'Albany en garde contre Schlegel qui oppose les Grecs à Racine : « La brochure pétille d'esprit, lui écrit-il le 26 mars 1808, mais c'est souvent celui d'un avocat ; on sent à chaque

milieu des batailles du théâtre, étranger aux « animosités nationales » (1), accusé de romantisme par les critiques français, de classicisme par les autres (2), il espère, comme Mme de Staël, une alliance entre les systèmes opposés. Il en voit la promesse, comme Mme de Staël, dans le *Walstein* de Constant. Il lui fait gloire d'avoir amené à l'unité une œuvre touffue, d'avoir observé à la fois « les règles de la scène française », et ce « caractère des temps et des lieux » qui semblait jusqu'ici réservé aux Allemands.

« Les mœurs d'une tragédie doivent... être comme un terme moyen entre la nation représentée et celle qu'on représente. Les spectateurs rencontrent les héros sur une terre neutre (3). » Sur la terre neutre où les qualités classiques se rencontrent avec l'inspiration romantique, Sismondi garde le respect de la culture antique ; elle l'accompagne à travers le moyen âge et le drame espagnol (4). Il souffre de ce qui rabaisse la grandeur antique : « Je ne vois point avec plaisir qu'on attaque ces vieilles et grandes réputations des Grecs et des Romains... ; pour l'honneur de la nature humaine nous avons besoin de laisser quelque chose à admirer au-dessus de nous (5). » Car il croit comme

ligne un but hostile que l'auteur ne perd pas de vue... Sans doute il est avantageux pour l'art que d'habiles gens comparent ainsi les théâtres des langues différentes, mais il est impossible de prononcer un jugement ensuite de ces comparaisons. Chaque nation a une poétique essentiellement différente pour son théâtre ; elle s'est proposé un autre but, elle s'est soumise à une législation distincte. » Il avoue d'ailleurs (9 juin 1816) combien il a « de points d'opposition et de mésintelligence » avec Schlegel.

(1) *Litt. du Midi de l'Europe*.

(2) *Ibid.*, 3^e éd., 1829, t. III, p. 476.

(3) A la comtesse d'Albany, 26 mars 1808. — Cf. Le Laboureur, dans la préf. de *Charlemagne* (1666) : « Il y a deux temps à garder, — celui du héros et celui du poète... »

(4) Bertrand de Born lui rappelle Tyrtée (*Litt. du Midi de l'Europe*, chap. iv) ; il regrette que les auteurs dramatiques d'Espagne, « en négligeant absolument l'exemple des Anciens », se soient « privés de tous les avantages de l'expérience » (chap. xxviii).

(5) A la comtesse d'Albany, 19 nov. 1810, sur *l'Italie avant la domination des Romains*, de Giuseppe MICALI.

Mme de Staël à la nature humaine. Il croit aux règles universelles, aux lois non écrites, auxquelles se soumet le vrai goût (1).

Ainsi les influences étrangères ne nous affranchissent pas des règles. « Le théâtre des autres nations civilisées a aussi ses règles, quoique ce ne soient pas les mêmes (2) » ; et Sismondi n'est pas loin de croire que la France a plus d'enseignements à donner qu'à recevoir : ce sont les classiques français qui ont « ramené les Italiens à plus de pureté dans les mœurs poétiques et théâtrales » ; et l'historien applaudit à l'époque mémorable où « les grands poètes du siècle de Louis XIV, après avoir été pendant plusieurs années renfermés dans leur pays, furent enfin connus des étrangers » (3). La littérature française eût été pour lui un sujet d'études sans égal ; mais, pense-t-il comme Mme de Staël, que dire « après Marmontel, La Harpe et plusieurs autres » ? Avec Sismondi, les systèmes opposés renoncent à se contredire : « L'opposition n'est entière entre les deux systèmes qu'en ce qui tient au théâtre (4). »

Au total, un romantisme à la mesure du dix-huitième siècle : ce mot définirait presque tout le groupe de Mme de Staël, et Bonstetten comme Sismondi (5), — Bonstetten, critique sévère, qui sait que les goûts sont divers, mais ne

(1) « Les hommes ne reconnaîtront-ils pas qu'il y a, sur les vraies convenances, une loi supérieure à toutes ces législations nationales ; qu'il est digne d'un philosophe de la chercher, de la connaître, seulement dans ce qui réunit l'assentiment des nations rivales, et de distinguer entre les règles de la critique celles qui naissent de la nature des choses ? » (*Litt. du Midi de l'Eur.*, ch. xxx.) — Cf. *ibid.*, *Avvertiss.* : « J'ai cherché à remonter des règles conventionnelles de chaque littérature aux règles fondamentales que le sentiment et le goût ont rendues communes à tous les hommes. »

(2) *Ibid.*, chap. xxx.

(3) *Ibid.*, chap. xvi.

(4) *Ibid.*, chap. xxx.

(5) Il se défie, lui aussi, de Chateaubriand, du retour au christianisme ; il propose à Jean de Müller l'exemple des historiens anciens (M. L. HERKING, *Bonstetten*, p. 287. — Cf. p. 248-302). Il pleure à *Esther* (*ibid.*, 282.)

pense pas qu'ils soient tous bons (1), — qui veut, selon l'esprit de Coppet, allier les qualités françaises aux qualités allemandes, et félicite Jean de Müller d'avoir « les grâces et la facilité françaises ».

Mme de Staël, au surplus, ramenait ses amis à la langue et aux idées qu'elle comprenait. Elle allait les chercher dans leur germanisme pour les appeler à elle, c'est-à-dire à la société française. Elle voulut abattre cette « grande muraille de Chine » dont elle parle dans *Corinne* (2), et dans une des lignes censurées du livre *De l'Allemagne*. Mais était-ce pour amener la France à l'Allemagne romantique, ou l'Allemagne à la France?

Et certes son livre *De l'Allemagne* est peut-être une étude plus sincère, plus profonde qu'on ne croit, de la véritable Allemagne : il n'est pas vrai qu'elle n'ait connu qu'une seule Allemagne sans distinguer celle du Midi de celle du Nord (3), sans distinguer l'ancienne Allemagne idyllique de la nouvelle (4). Elle n'ignore pas qu'un flux perpétuel anime ce pays ; et, si elle a choisi, dans ce vaste courant, les années de l'Allemagne classique, comme elle a choisi, dans la vie de Goethe, l'heure de Goethe classique, c'est qu'elle a voulu présenter à la France l'Allemagne que la France classique pouvait aimer.

Il est vrai que ce sont surtout des leçons de romantisme que l'on a déchiffrées à travers ce livre. Même, à lire les pages *De l'Allemagne* après celles *De la littérature*, on devine que le romantisme est en marche, qu'il approche et qu'il grandit. Les thèmes romantiques, — des sujets chevaleresques et chrétiens (5), de la mélancolie, de la fatalité du génie, de l'enthousiasme, de l'infini, — que Mme de Staël avait à peine esquissés, se développent maintenant,

(1) M. L. HERKING *Bonstetten*, p. 260.

(2) VII, 2.

(3) *De l'Allem.*, I, 2, 5

(4) *Ibid.*, III, 11.

(5) Elle fait même des concessions, — est-ce un signe de plus de l'influence de Chateaubriand? — au catholicisme, I, 7.

s'orchestrent. Naguère elle préférait les vers à la prose sur le théâtre ; elle hésite à présent, juge les vers peu naturels. Naguère elle blâmait le mélange du comique et du tragique ; elle hésite à présent, juge ce mélange légitime. Naguère elle parlait d'ordre, de noblesse, de règles ; elle admire à présent des ouvrages moins ordonnés, qui donnent des émotions plus profondes (1). Une curiosité obsède Corinne, qui n'était qu'un goût fugitif chez Delphine : celle des peuples étrangers. Elle parle, comme Chateaubriand, des « couleurs locales (2) ». Elle semblait ignorer le mystérieux Orient lorsqu'elle écrivait *De la littérature* : les Orientalistes allemands lui en ont montré le chemin. Plus de société uniforme, plus de classiques : « Il n'y a guère de poésie classique en Allemagne » (3)... ; des poètes, comme Klopstock, que Racine ne pourrait traduire (4) ; des œuvres de Goethe auxquelles « les âmes du Midi n'entendraient rien » (5). Elle s'évade, elle se croit très loin de chez elle ; et voici qu'en se retournant elle se retrouve tout à coup chez elle.

C'est qu'elle emportait avec elle son pays. En face des Allemands elle se servait « des armes françaises » (6) ; elle a tâché d'y renoncer ; mais en vain : a-t-elle renoncé à sa libre et orgueilleuse allure, à ce superbe mouvement de ces beaux bras dont elle accompagnait sa réponse au goethéen Robinson : « Ce que je ne comprends pas ne mérite pas d'être compris ? » Et il faut tant d'efforts pour comprendre ces Allemands : apprendre leur langue (elle ne se mit jamais avec entrain à cet idiome aussi difficile que le grec..., aussi difficile, mais non pas aussi charmant (7) ; écouter les leçons de leurs philosophes (elle les trouva obscurs, leur demanda de lui « dire » leur morale plutôt que

(1) Elle fait même des concessions au catholicisme, II, 15.

(2) *Ibid.*, II, 13.

(3) *Ibid.*, II, 12.

(4) *Ibid.*, II, 9.

(5) *Ibid.*, III, 17.

(6) *Ibid.*, II, 8.

(7) *Ibid.*, II, 9.

leur métaphysique). Quelle tristesse poignante, au sortir de la France ! Elle en a fait l'aveu : c'est la nostalgie de Delphine, celle du comte d'Erfeuil ; ce sont les lignes *De l'Allemagne* où elle se peint, sur les bords du Rhin, attendant sa barque sous un ciel obscur. « Elle veut écrire sur l'Allemagne et les Allemands, dit Jacobi à Villers..., elle n'aime véritablement que Paris (1). » Ses lettres n'en laissent pas douter ; elle a souffert dans ce pays où les princes et les savants étaient ivres tous les soirs. « Ah ! pauvre France ! pauvre France ! Si vous n'étiez pas si abominable, que vous seriez charmante ! » Les Allemands imitent gauchement cette pauvre France, — l'un d'eux qui saute par la fenêtre en disant : « Je me fais vif », croit acquérir la grâce française (2), — ou la raillent lourdement (3). Mme de Staël chercha vainement chez Wieland même « la grâce et la légèreté françaises » ; elle jugea que les Allemands ignoraient l'ordre et la perspective (4). « On ne sait pas faire un livre en Allemagne, rarement on y met l'ordre et la méthode qui classe les idées... » Elle fit mine d'être la « législatrice » française de « cette pauvre Allemagne » ; et c'est ce que Jean de Müller lui reproche aigrement (5). Si elle défend tout haut Schlegel contre les Français, elle a défendu tout bas Racine contre Schlegel (6) ; dans Goethe même elle a trouvé « beaucoup de choses » qu'« un goût pur et sévère doit blâmer ». Oser critiquer Goethe ! La « confrérie » du grand homme ne lui pardonna pas cette audace. Henri Crabb Robinson railla cette Française impénitente. Elle perçut plus d'un sourire, se plaignit des dédains de cette chapelle. Avoir pris tant de peine, et paraître encore frivole, super-

(1) Jacobi à Ch. de Villers, *Briefe, etc.*, pub. par Isler, p. 199.

(2) *De l'Allem.*, II, 31.

(3) Lessing, qui égaie l'un de ses drames d'un « rôle d'aventurier français tout à fait manqué », n'a pas la main assez légère « pour trouver ce qui peut prêter à la moquerie dans les Français ». (*Ibid.*, II, 16.)

(4) *Ibid.*, II, 15, etc.

(5) Lettre à Bonstetten, 15 oct. 1804. (Cf. HERKING, *loc. cit.*, p. 271).

(6) *De l'Allem.*, II, 30, note.

ficielle, — Française pour tout dire ! En vérité, il est des jours où elle voudrait arracher Villers à ces gens-là.

Ces déceptions ont réveillé en elle la méridionale Corinne. Elle a discuté ceux mêmes qu'elle avait le plus admirés parmi les génies du Nord. Elle a dénoncé la barbarie de Shakespeare (1), et les traits où son art dramatique le cède à celui des Français (2). *Faust* lui a paru un monstre : « Il est à désirer que de telles productions ne se renouvellent pas » ; elle a condamné dans *Wilhelm Meister* le « système singulier » de « la nouvelle école allemande » (3). Même pour louer l'Allemagne, ce sont les souvenirs classiques qui la fournissent d'images : pour ranimer l'épopée germanique, elle appelle une Médée ; à vivre parmi les ombres de Fichte, elle songe aux ombres d'Homère (4). En accueillant le moyen âge, elle ajoute : « Il ne s'ensuit pas que les productions littéraires du moyen âge puissent être considérées comme vraiment bonnes. » Éclectique, elle veut seulement « réunir autant qu'on le peut les qualités diverses développées par l'esprit humain à différentes époques » (5).

Elle choisira les qualités allemandes qui s'accordent au goût universel ; chez les Allemands mêmes, elle ira à ce qui est classique. Car elle trouve précisément, parmi les imaginations d'outre-Rhin, les éléments d'un classicisme nouveau, « cet amour du soleil, cette fatigue du Nord », qui poussent les Goethe, les Winckelmann, vers la Méditerranée (6). Elle admire l'*Iphigénie* de Goethe, « qui est le chef-d'œuvre de la poésie classique... » (7). Elle rencontre avec joie l'inspiration française chez les Allemands ; elle s'applaudit de trouver, à travers certaines de leurs poésies,

(1) *De l'Allem.*, II, 14.

(2) *Ibid.*, II, 15.

(3) *Ibid.*, II, 28.

(4) *Ibid.*, II, 12 ; III, 7.

(5) *Ibid.*, II, 30.

(6) *Ibid.*, II, 6.

(7) *Ibid.*, II, 22.

« les deux nations d'accord » dans leurs goûts (1); elle reconnaît du Gresset chez Jacobi, et, qui l'aurait cru? chez Goethe; du Voltaire chez Wieland, « la concision vive et brillante des Français » chez ce Lessing qui « tendait à rendre l'allemand classique » (2). Elle décerne à l'auteur de *Nathan* cet éloge où classicisme et romantisme s'allient : « Sa manière de voir est allemande, sa manière de s'exprimer européenne. » Schlegel « ne se permet pas dans ses poésies, la moindre nuance que la théorie du goût le plus sévère pût attaquer »; Goethe unit, à l'imagination, la maturité de la raison (3); son *Tasse* a les défauts de notre *Bérénice*, sans doute, mais il a aussi l'élégance, la dignité naturelle du « Racine de l'Allemagne » (4).

Si Mme de Staël rêve d'une France qui ressemblerait un peu à l'Allemagne, elle imagine plus souvent une Allemagne qui ressemble beaucoup à la France, — et à la France classique, à Malebranche, ce « rêveur », à Descartes, ce maître de « l'idéalisme », ce « chef » que suivent « Bossuet, Fénelon, Pascal ». Voilà nos vrais interprètes auprès de l'Allemagne, et non pas les écrivains récents : « Descartes, Pascal et Malebranche ont beaucoup plus de rapport avec les philosophes allemands que les écrivains du dix-huitième siècle »; ils seraient aujourd'hui tout proches des Allemands, car « la route philosophique » va droit de Descartes à Leibnitz, de Leibnitz à Kant. Derrière Kant, c'est Descartes qu'elle voit; derrière Lavater, Fénelon (5). Sa Germanie n'est qu'une province du génie européen.

Après avoir voulu isoler les nations dans leurs « couleurs

(1) *De l'Allem.*, II, 13.

(2) *Ibid.*, II, 23; 12, 6.

(3) *Ibid.*, II, 7.

(4) *Ibid.*, II, 22. — Elle prête aisément aux Allemands des pensées qui leur sont étrangères. Pour le *Nathan* de Lessing, — Barante en fait la remarque (notice sur *Nathan*, 1823) — elle ne se fera pas scrupule de mettre un peu d'ordre dans la poésie du dramaturge allemand.

(5) *Ibid.*, III, 3; IV, 2, 5. — Cf. KOHLER, *Mme de Staël et la Suisse*, p. 546.

locales », elle rétablit l'unité du monde, comme ces peintres de l'Empire qui prêtent le même visage à Dante et à Ossian : « Le Dante et le fils de Fingal peuvent se donner la main à travers les siècles et les nuages (1). » En parlant de littérature allemande ou anglaise, elle songe à la littérature européenne. Elle demande ce qui rattache les Slaves à l'Europe, et elle répond : « Ce qu'ils ont d'européen est français. » Elle voit une société d'hommes qui pensent, d'un bout de l'Europe à l'autre ; elle voudrait leur donner l'Allemagne pour centre commun par dépit contre la France (2), et c'est à la France classique, en fait, qu'elle les amène doucement.

Aux beautés étrangères, Mme de Staël oppose sans cesse l'idée française de la beauté : libre à Shakespeare, par exemple, ou à Schiller, de mêler les genres, « mais nous ne supporterions pas en France le mélange du ton populaire avec la dignité tragique » ; libre à Werner de souiller sa poésie de peintures atroces, à Young, à Klopstock de se plaire parmi les tombeaux, à Voss de faire des vers sur le café, sur la pipe : nos poèmes s'accommoderaient mal de « tableaux flamands, » et la vérité atroce « ne devrait point entrer dans le cercle des beaux-arts ». Quant au drame « c'est une espèce de contrebande de l'art »... Cette bourgeoise entichée de noblesse exige « une certaine aristocratie littéraire », ne veut pas du peuple comme héros de tragédie. Elle répéterait avec Racine : *Major e longinquo reverentia!* « l'éclat du rang et la distance des siècles donnent à la scélératesse elle-même un genre de grandeur qui s'accorde mieux avec l'idéal des arts. » Effrayez-nous, mais d'un *noble effroi*. Agitez-nous, mais de *grands souvenirs* (3).

On pourrait mettre bien souvent une phrase de Mme de

(1) Cf. le tableau de Dante par Gérard au musée de Dresde, tableau loué *ibid.*, II, 32 ; il convient donc de rectifier sur ce point une ligne de M. Van Tieghem. (*Ossian en France*, t. II, p. 654.)

(2) *De l'Allemagne*, préface.

(3) *Ibid.*, II, 24.

Staël en marge de l'*Art poétique*. Pour l'article de la distinction des genres : « Un art, quel qu'il soit, ne saurait être sans bornes ; la peinture, la sculpture, l'architecture sont soumises à des lois qui leur sont particulières, et de même l'art dramatique ne produit de l'effet qu'à de certaines conditions (1). » Pour l'article des règles : « Les barrières sont des appuis (2). » Pour les vers du premier chant, où Boileau recommande d'« assortir » chaque pièce « d'un art délicat » et de ne former « qu'un seul tout de diverses parties » : « Rien n'est si aisé que de composer ce qu'on appelle des vers brillants... Ce qui est difficile, c'est de subordonner chaque détail à l'ensemble et de retrouver chaque partie dans le tout, comme le reflet du tout dans chaque partie (3). »

A côté de cet art poétique classique, voici un art classique de vivre. De la littérature, l'ordre et la règle gagnent les mœurs. Mme de Staël voudrait allier, dans la vie comme dans les lettres, « l'inspiration et la règle » (4). Elle dresse, en face de Jean-Jacques, un solitaire religieux, pour lui tenir les propos mêmes du P. Souël en face de René : « L'orgueil se mêle à vos peines (5). » Elle condamne la douleur romantique, mêlée de vanité. Elle semble même, elle, l'auteur de *Delphine* et de *Corinne*, condamner le roman personnel (6). Elle propose aux lettres un but moral : « émouvoir l'âme en l'ennoblissant (7) ; » elle reproche à Schiller de faire aimer, dans ses *Brigands*, l'enfant prodigue ; elle aperçoit « la véritable moralité des ouvrages dramatiques... dans l'art de peindre le vice et la vertu de manière à inspirer la haine pour l'un et l'amour pour l'autre » (8).

(1) *De l'Allem.*, II, 1.

(2) *Ibid.*, II, 2.

(3) On pourrait commenter cette citation par la définition du romantisme proposée par Sismondi : l'art des détails, non des ensembles.

(4) *Ibid.*, III, 15.

(5) *Ibid.*, IV, 6.

(6) *Ibid.*, II, 28.

(7) *Ibid.*, II, 15.

(8) *Ibid.*, II, 21.

N'est-ce pas là Corneille et les *Discours sur le poème dramatique*?

Éclectisme suprême de cette grande éclectique, éclectisme classique de l'idéal et du réel : « C'est toujours dans l'union de l'idéal avec la nature que consiste le domaine des arts (1). » Elle assigne pour modèle aux artistes l'homme classique, l'homme de tous les temps et de tous pays ; pour mission, « d'adapter l'art universel au goût de chaque pays, l'art immortel au goût du temps » (2) ; pour juge, le commun des hommes : « Un homme supérieur, dit-elle après Boileau, a tort de dédaigner ce qui plaît universellement ; il ne faut pas qu'il abjure sa ressemblance avec la nature de tous, s'il veut faire valoir ce qui le distingue. Le point qu'Archimède cherchait pour soulever le monde est celui par lequel un génie extraordinaire se rapproche du commun des hommes (3). »

Cette reine de la conversation a le goût des idées générales parce que « l'objet vraiment libéral de la conversation, ce sont les idées et les faits d'un ordre universel » (4). Elle félicite Sismondi de rattacher « les intérêts des républiques italiennes... aux grandes questions qui intéressent l'humanité tout entière » (5). Ce goût des choses universelles, elle le retrouve chez les Allemands eux-mêmes, qui « ont d'abord attaqué nos écrivains dramatiques comme transformant en Français tous leurs héros », qui ont soutenu les droits de la vérité historique et locale, puis qui se sont avisés, néanmoins, de faire « des pièces abstraites », où « les rapports des hommes entre eux sont indiqués d'une manière générale, sans que le temps, le lieu, ni les individus y soient pour rien », où les personnages s'appellent « le roi, le père,

(1) *De l'Allemagne*, II, 27.

(2) *Ibid.*, II, 15.

(3) *Ibid.*, II, 22. — Cf : « On a tort presque toujours quand on blâme le jugement du public dans les arts, car l'impression populaire est plus philosophique que la philosophie même » (III, 9) ; et : « Le public est presque toujours un juge de beaucoup d'esprit » (II, 25.)

(4) *Ibid.*, I, 9.

(5) *Ibid.*, II, 29.

la fille... » (1). Et le lyrisme romantique assurément ne pourrait souscrire à cette définition. « La poésie exprime la perfection en général, plutôt qu'une manière d'être ou de penser particulière. »

Pour le développement de ces idées générales, pour la littérature psychologique et morale, les vrais maîtres à ses yeux, — romanciers, dramaturges, moralistes. — sont des Français ; elle ne trouve que chez eux un *Gil Blas* ; elle ne songe pas à égaler Mendelsohn, Garve, Sulzer..., à La Rochefoucauld, à La Bruyère ; elle ne favorise l'influence étrangère que comme élan, comme diversion à la stérilité présente, comme « mouvement d'émulation ». Ou encore, elle espère provoquer « un traité de paix » entre Allemands et Français : que les uns acceptent les belles œuvres contraires aux poétiques ; que les autres s'interdisent ce qui offense le goût. Ne voyez-vous pas le Danois Oehlenschläger réunir « la régularité française à la diversité des situations qui plaît aux Allemands (2) » ?

Cette ennemie de Napoléon a servi à sa façon ce « système de fusion » qui était la grande pensée de l'Empereur ; elle a préparé l'esprit de la Restauration et de la Charte, qui allait succéder à l'Empire et le continuer. Elle ne vécut pas assez longtemps pour voir son école prolonger son sillage : Corinne meurt au seuil de la Restauration, ayant accompli son œuvre,

Au même moment, Eudore se détourne de son œuvre d'écrivain, se jette dans la mêlée politique. Mais le polémiste du *Conservateur* et des *Débats* associe, à ses campagnes, son classicisme souple et vivant. Il enrôle Molière contre le ministère (3). Politique désabusé, déçu par l'action, il boude même les lettres nouvelles : « Tous les genres sont épuisés, les vers, on ne les aime plus ; les chefs-d'œuvre de la scène nous ennueront bientôt (4). » Le passé s'en va tout entier, ordre social, respect des classiques. Plus de

(1) *De l'Allemagne*, II, 22.

(2) *Ibid.*, II, 25.

(3) *Le Conservateur*, t. III, p. 327.

(4) *Ibid.*, t. II, p. 251.

comédie, comme on en pouvait faire au temps de Molière : des romans, nés de la Révolution. « Ces changements s'expliquent : lorsque la société, bien organisée, a atteint le dernier degré du goût, et le plus haut point de la civilisation, les vices obligés de se cacher forment avec les convenances du monde un contraste dont la comédie saisit le côté risible ; mais lorsque la société se déprave, que de grands malheurs la font rétrograder vers la barbarie, les vices qui se montrent à découvert cessent d'être ridicules en devenant affreux : la comédie, qui ne peut plus les couvrir de son masque, les abandonne au roman pour les exposer dans leur nudité (1). » La littérature et la langue de cette société dépravée sont une langue, une littérature de décadence.

Ainsi renfrogné dans sa misanthropie, le mécontent devient un classique plus étroit que naguère. Sans doute, il « romantise » encore les maîtres du grand siècle ; il dit : « Otez à La Fontaine ses incorrections, il perdra une partie de sa naïveté ; rendez le style de Corneille moins familier, il deviendra moins sublime (2) ; » à Genoude, qui traduit la Bible, il reproche de ne pas user de « la langue de Corneille et de Pascal » qui « conserve une naïveté et une énergie merveilleusement propres à rendre le caractère de la Bible. Vieille sans être gothique, ajoute-t-il, franche sans être grossière, cette langue semblait faite pour transmettre et pour garder la plus ancienne histoire de l'homme (3). » Pourtant son goût s'est retréci. Il n'appellerait plus, comme autrefois, Bossuet en témoignage pour justifier ses propres audaces : il fait grief, maintenant, à Bossuet, de la hardiesse de ses sermons. Il y note de « battologie », d'exagération, les traits hardis qu'il admirait autrefois (4)... Bossuet pâtit de l'humeur maussade où le dix-neuvième siècle a mis Chateaubriand.

Il l'a portée dans la politique, où il se flatta vainement

(1) *Le Conservateur*, t. VI, p. 29.

(2) *Ibid.*, t. II, p. 248.

(3) *Ibid.*, t. V, p. 554.

(4) *Ibid.*, t. II, p. 247.

de maîtriser le romantisme en lui-même, de laisser l'empire aux vertus classiques. Et d'abord à cette vertu qui distingue les genres, qui fait leur part respective à la poésie et à l'action. Il exorçisa en lui le rêveur : « La poésie est belle, dit-il à la Chambre des Pairs, le 19 janvier 1818, mais il faut se garder d'en mettre dans les affaires (1). » Il déclare qu'il y a loin d'*Atala* à la *Monarchie selon la Charte*. « Mon esprit se refuse à mêler les genres ; les mots de la poésie ne me viennent jamais quand je parle la langue des affaires (2). » Il aborde l'Europe d'un air grave, la parole lente et rare, « enchainant les idées avec rigueur (3). »

De son premier *Essai* à ses derniers mélanges politiques, c'est toujours, à l'en croire, le même esprit politique qui règne, l'esprit de Montesquieu, réaliste, et qui ne croit pas aux institutions parfaites. Même dans ses entreprises hasardées, ce n'est pas une vaine gloire qu'il cherche pour la France ; même quand il s'attache à la fortune d'un peuple opprimé, ce n'est pas par romantisme politique : il rapporte à l'intérêt français cet « avenir du monde » qu'il entrevoit (4).

1830, il est vrai, l'écartera de l'action pratique, l'enfermera dans une retraite coupée de brèves équipées. Les œuvres qui en sortent semblent d'un romantique vieilli, prisonnier de son *moi*. Et pourtant, dans ces dernières œuvres qui sont le suprême testament du vieillard de l'Abbaye-aux-Bois, une pensée classique, le dessein de connaître l'homme, le conduit.

(1) *Œuvres*, éd. Ladvocat, t. XXIII, p. 273.

(2) *Ibid.*, préface.

(3) « Il a beaucoup moins d'idées romanesques qu'on ne le suppose, dit M. de Gabriac qui l'a vu à Vérone. Je suis frappé de la justesse pratique et de la clarté de ses idées. » (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} oct. 1897, p. 562.)

(4) Il fait d'ailleurs sa part au romantisme dans ces réveils nationaux, et il aime peu cette part : « Au surplus, écrit-il le 17 mai 1833, à Mme Récamier, à propos de Silvio Pellico, *son génie est peu italien*, et il parle une langue différente de celle des anciens classiques de l'Italie. » Voilà un emploi du mot *classique*, où la nuance de *national* est nettement indiquée.

Historien, il n'oublie certes pas les rancunes du vicomte de Chateaubriand. Il n'accepte pas cette vue souveraine de Bossuet, qui déroule tous les grands faits autour d'un centre unique : il n'est pas resté insensible au mouvement historique de son temps, et compte des amis dans les nouvelles écoles. Mais il ne choisit pas entre elles, il les unit en une commune manière : trait de romantisme classique, qui n'admet les tendances neuves qu'en les alliant aux traditions anciennes. Il se place au point précis qui lui paraît « concilier nos deux écoles historiques ». « Je pars, dit-il, du principe de l'ancienne école pour arriver à la conséquence de l'école moderne : comme on ne peut pas plus détruire le passé que l'avenir, je me place entre eux, n'accordant la prééminence ni au fait sur l'idée, ni à l'idée sur le fait. » Parmi les « idées » de ce passé, il accueille celles mêmes de Bossuet qu'il semblait écarter ; il attache toute l'histoire au pied de la croix, et ses *Études historiques* font sans cesse appel à la Providence.

Surtout, elles éclairent le rôle de l'Église dans la marche de la civilisation ; et ce rôle, elles y insistent, est un rôle classique : la supériorité de l'Église est d'avoir suscité « Raphaël et Michel-Ange » ; et l'anglicanisme même ne doit qu'à ses éléments catholiques d'avoir donné à l'Angleterre « un siècle classique » (1). Même cet historien chrétien ne peut s'empêcher de suivre avec mélancolie l'agonie du classicisme païen ; il pardonne à Julien son apostasie, par amour pour les « jours classiques de la Grèce » (2).

Élève des Anciens en histoire, il imite leurs procédés : discours qui font penser aux *Conciones*, vastes tableaux à la manière de Tive-Live, de Tacite. Si l'édifice de son histoire n'a pas la belle ordonnance classique, c'est qu'il l'a achevée à la hâte, sans obéir à son plan majestueux. Conçues dès le temps de l'Empire, ses *Études* ne sont pas d'un contemporain de Walter Scott : sobres de couleurs, elles s'adressent surtout à l'esprit. Dès 1822, dans un ar-

(1) *Hist. de France, François I^{er}.*

(2) *Études*, 2^e partie.

ticle sur Barante, il opposait l'exemple de Tacite, de Tite-Live, d'Hérodote, à la superstition du costume.

Sa dernière tâche d'historien allait être un hommage à de grands noms classiques : le biographe de Rancé, en s'appliquant à peindre l'âme religieuse du grand siècle, la nuance de romantisme ; il évoque les mélancolies des Rancé, des Bossuet, les enveloppe d'une musique émouvante ; il associe René au solitaire de la Trappe ; mais la lumière classique éclaire ce dernier effort de son génie, et il se compare, dans cette suprême ébauche, à Poussin vieilli (1).

Fin de vie, tristesse taciturne... Au romantisme qui le revendique, il a répondu, dans son *Essai sur la littérature anglaise*, par un désaveu : « Si jadis on resta trop en deçà du romantique, maintenant on a passé le but. » C'est le « *Domandava acqua non tempesta* » de Voltaire. Il accueille, sans doute, avec plus d'amitié qu'autrefois, les poètes étrangers, il reconnaît l'étroitesse de ses jugements anciens sur Shakespeare, qu'il avait regardé « avec la lunette classique », sur Dante. Mais ce Shakespeare qu'il admire mieux, c'est en classique qu'il l'admire, pour sa connaissance profonde des passions humaines, non pour les expressions bizarres, pour le contraste « de toutes les scènes, de tous les rangs de la société ». Point de cette défroque romantique dont on affuble le poète anglais, et dont les modernes historiens voulaient affubler Homère lui-même : Chateaubriand conserve à Homère sa figure consacrée. Et il découvre le classicisme de Shakespeare. S'il ne peut ravir aux romantiques *Manfred* ni son propre *René*, il proscriit du moins les sous-Manfred et les sous-René. Face au romantisme triomphant, il regarde vers les « génies-mères », peintres des sentiments éternels : Homère et sa lignée ; Dante, Rabelais qui « a créé les lettres françaises » (2) ; Shakespeare « qui a

(1) Notons cependant une ligne de *Rancé* où le mot *classique* semble avoir le sens de *poncif* : « La Mollesse s'y serait trouvée trop à l'aise, dit un classique du temps. »

(2) Sur son admiration croissante pour Rabelais, cf. J. BOULENGER, « Rabelais à travers les âges », *Revue des livres anciens*, 1914, t. II ; et P. VILLEY, *Marot et Rabelais*, p. 335.

prêté sa langue à Byron, son dialogue à Walter Scott »... Génies-mères, c'est-à-dire grands classiques.

C'est au génie-mère de son temps qu'il consacra ses *Mémoires*, — non sans scrupule, car c'était faire œuvre romantique. Mais dès le temps lointain où il en avait conçu le dessein, il s'était interdit de faire de ces *Mémoires* de cyniques confidences. Le *Génie du christianisme* n'avait-il pas condamné les aveux honteux de Rousseau? Le jour où, à Rome, à trente-cinq ans, il forme le plan de ce qu'il appelle *Mémoires de ma vie*, il tient à rassurer le classique Joubert : il n'imitera pas l'impudeur de Jean-Jacques ; épris de beauté classique, il prêtera à sa propre vie l'unité et la noblesse qui composent cette beauté : « Il ne faut présenter au monde que ce qui est beau. » A ce travail qui transpose en beauté une vie humaine, il s'est repris souvent en corrections acharnées, — scrupules de moraliste et scrupules d'écrivain. Il a donné à sa vie une signification générale : « Si j'étais destiné à vivre, je représenterais dans ma personne, représentée dans mes *Mémoires*, les principes, les idées, les événements, les catastrophes de mon temps. »

De cette vie, il aurait voulu déchirer plus d'une page : il feint de repousser sa propre gloire. Il proscriit *René*, maître dangereux de romantisme. C'est l'époque où, les yeux mi-clos, enfermé dans sa demi-surdité, il ne sort de son silence qu'à de rares intervalles, tient à distance ses admirateurs, sourit de Lamartine, boude à Victor Hugo. Un jour, Rachel vient auprès de lui, Rachel qui ranime la flamme classique. Elle déclame des vers de *Polyeucte*, récite la prière d'*Esther*. Et le vieux Sachem se sent ému, comme l'autre Sachem, Chactas, à la représentation de *Phèdre* (1).

(1) D'Eckstein donne la juste formule du romantisme classique de Chateaubriand à la fois « représentant du classicisme de l'ancienne France » et du « romantisme de la France moderne ». (*Catholique*, 1826, t. I, p. 9). Toutefois il signale l'évolution de son style, le « travail pénible » auquel il soumet son génie, — ce « génie qui le portait à faire dominer l'imagination ». — « Ce qu'il gagna de force, il le perdit en abandon. » (*Ibid.*, p. 324-326.)

Avec lui, c'est une forme de goût, un moment de l'esprit littéraire qui allait disparaître ; un moment où la critique n'avait pas été celle des cénacles ou des régents, mais une critique parlée, vivant dans les salons, formée dans les chaires, passant des chaires aux salons, des salons aux chaires, se polissant dans le cercle de Joubert et de Chateaubriand, dans celui de Mme de Staël. C'est un causeur que Bonstetten, un professeur que Sismondi. Ce sera un professeur et un causeur que Villemain. Critique collective, critique d'orateurs ou d'hommes du monde. Nullement cette pensée solitaire, cet individualisme, qui semblerait la marque du génie romantique.

Or ce génie va sortir, par une filiation directe, de cette première génération du siècle. C'est à la lecture du grand livre de 1802 que se forment la plupart des poètes à venir. Ce sont les *Martyrs*, qui font jaillir, d'enfants incertains de leur voie, des historiens romantiques. La préface de *Cromwell* prétend extraire d'une phrase de Chateaubriand le principe d'une critique nouvelle. Le *Globe* s'engage dans la carrière ouverte par Mme de Staël (1). La génération des *Méditations* a grandi dans les lycées de l'Empire ; ses maîtres, dans quelque collège de province, lui ont permis d'entrevoir les livres du jour.

Comment n'aurait-elle pas hérité du style Empire, de son électionisme, de son romantisme classique ?

(1) Cf. Ian Allan HENNING, *l'Allemagne de Mme de Staël et la polémique romantique (1814-1830)*.

CHAPITRE IV

LA GÉNÉRATION DES « MÉDITATIONS »

« Vous verrez qu'il faudra finir par avoir une opinion » : ainsi se plaignait un brave homme égaré parmi les événements de 1815. Même nécessité et même incertitude en littérature au même moment (1). On ne sait comment se définir soi-même, de quel nom désigner les jeunes gens : « Vous êtes incompréhensibles, vous autres, jeunes gens, dit un personnage de Dittmer et Cavé... Impies et dévots, patriotes et cosmopolites, astronomes et romantiques, c'est un chaos que le diable ne débrouillerait pas (2). » Entre tant de qualités contraires, comment choisir ? On décide de ne pas choisir.

Adoptez les couleurs du héros de Bouvines

En donnant une larme aux drapeaux d'Austerlitz (3),

disent à cette génération ses maîtres de politique ; et ses maîtres de goût lui demandent d'accepter le classicisme et le romantisme. Doctrine provisoire et commode qui convient aux époques troublées, et qu'apportaient toute prête les esthéticiens de l'Empire. Les hommes de la Restauration et ses ennemis, — *le Conservateur* et *la Minerve*, — en useront, — et ce sera l'éclectisme politique ; un Lamartine, qui domine les partis, la pratiquera, — et ce sera l'éclectisme naturel, par la méditation et l'harmonie ; les poètes de *la Muse française*, les prosateurs du *Globe* l'inclineront,

(1) GUTTINGUER : préface de la 2^e édit. des *Mélanges poétiques*, 1825.

(2) « Les Stationnaires » (*les Soirées de Neuilly*, t. II).

(3) C. DELAVIGNE : *Première Messénienne*.

les uns vers l'éclectisme poétique, les autres vers l'éclectisme doctrinaire... Si l'hérétique est celui qui a une opinion, l'éclectique est celui qui les a toutes : il mettra du romantisme dans le classique, du classicisme dans le romantique.

I. — ÉCLECTISME ET RESTAURATION

Romantisme, classicisme, était-ce autre chose, pour les générations qui sortaient du collège vers 1815, que des traductions diverses des passions du présent, des façons diverses d'aimer ou de haïr la France de la Restauration? Elles avaient appris sur les bancs du collège « la subordination, la déférence, l'art d'obéir » ; le passé, la tradition s'étaient effacés pour elles devant le nom de Napoléon, aussi vénérable et antique à leurs yeux que ceux « des Carolingiens et des Bourbons » (1). Lettres et sciences s'effaçaient devant la guerre (2). Le même maître, au collège de Thionville, expliquait à ses élèves le *De Viris* pendant les classes, les guerres de 92 pendant les récréations (3). Les classiques illustraient le présent ; ils étaient les compagnons de guerre d'un Viennet, auprès « du Scamandre ou du Tibre ». Si un Tissot, au Collège de France, tâchait de les imposer comme des maîtres de douceur à la jeunesse belliqueuse (4), ils enseignaient plus souvent l'orgueil à ces orgueilleux, l'héroïsme à ces héros de demain.

(1) BLANQUI, « Souvenirs d'un collégien de 1814 ». *R. de Paris*, 1916, p. 98.

(2) « Les logarithmes et les trop s, dit Vigny, n'étaient à nos yeux que des degrés pour monter à l'étoile de la Légion d'honneur. » (*Servit. et grandeur milit.*)

(3) LEGOUVÉ, « Jean Reynaud », dans *Soixante ans de souvenirs* (t. II, p. 283).

(4) « La fureur de la gloire s'était emparée de la jeunesse. Je craignais qu'une si longue guerre n'enfantât des cœurs d'airain... Virgile et Tércence... Fénelon me servirent à entretenir le sentiment de la pitié... » (TISSOT, *Études sur Virgile*, préface).

1814, 1815, double choc, double réveil ; et, dans les classes, les collégiens écoutent, maussades, les sermons de Massillon que leur lisent leurs maîtres (1). Les classiques pâtissent des préoccupations nouvelles. « Rentré au collège, confesse un rhétoricien de 1815, je m'occupe plus de politique que de latin (2)... »

Pourtant, cette jeunesse « qui ne fut comptée pour rien par les vieillards » (3) se rejeta vers les études, y chercha sa force : jamais époque ne fit ses études avec plus d'ardente foi, depuis le collège (4) jusqu'à la Sorbonne, à l'Athénée, à la Société des Bonnes Lettres, dans le petit cercle d'un Jouffroy. Grâce à Andrieux, les classiques connaissent encore de beaux jours au Collège de France, dans un pétilllement d'anecdotes, de contes, de vers badins ; et quels beaux jours aussi pour le Théâtre-Français (5) ! On édite les classiques, on les annote. « Tandis que les Romantiques... voient se multiplier tous les jours et sous tous les formats les écrits des Shakespeare, des Goethe, des Schiller..., leurs ennemis triomphent au bruit des presses partout gémissantes, sous les immenses collections de classiques.. Ce ne sont pas seulement les classiques anglais, français, italiens ; on remonte aux latins, on passe outre, on atteint les grecs, et jamais peut-être l'antiquité n'eut autant d'interprètes, d'éditeurs et d'acheteurs (6). » « Chaque jour de jeunes talents sortent de la foule, annonce *la Minerve* en 1819... Tout fermente dans les lettres et les arts... La plupart d'entre eux ont profité des bienfaits d'une solide instruction... » Partout, « l'habitude de la composition, une lecture attentive des classiques... (7) ».

(1) Jules SIMON, *Mémoires des autres* (1890), p. 72

(2) BARY, *les Cahiers d'un rhétoricien de 1815*. Hachette, 1890.

(3) BALZAC, *Hist. des treize, Ferragus*.

(4) V. en particulier : GRATRY, *Souvenirs de ma jeunesse*.

(5) Népomucène Lemercier (*Du second Théâtre français*) souhaite même qu'il y ait deux théâtres français : un théâtre de Corneille et un théâtre de Molière.

(6) *Le Globe*, 3 nov. 1825, t II, p. 931.

(7) *Minerve française*, 1819, t. II, p. 568, 573,

Les classiques renaissent, mais ils renaissent en plein romantisme, dans un Paris surchauffé, dans des salles qui vibrent, parmi des scènes dramatiques. Après un cours d'Andrieux, on voit Tissot se lever, lire quelques passages de l'*Œdipe* de Ducis, et le vieux poète, qui est présent, pleurer d'attendrissement. Un autre jour, Tissot fait applaudir de ses auditeurs son ami Lemercier, qui doit répondre par des vers aux hommages de la jeunesse (1). Au cours de Villemain on applaudit à la fois, en ovations enfiévrées, Démosthène, Aristote, et quelque illustre auditeur, le général Foy, Chateaubriand (2). De même, au théâtre, l'antiquité et le dix-huitième siècle sont mobilisés au service des passions du présent. A une tragédie de Lebrun, les uns applaudissent, parce qu'Ulysse y est Louis XVIII, les autres, parce que Télémaque y est le roi de Rome. *Le Cid* sert à glorifier l'expédition d'Espagne (3), le *Tartuffe* à faire pièce aux missionnaires (4).

Le romantisme ne sortira pas d'un enthousiasme irréfuté : cette génération, qui est nourrie de lectures classiques, est grave et prêche la gravité. Elle dit : « La vie est une chose grave (5), » avant de dire : « Le bonheur, amie, est chose grave (6). » Les livres du dix-huitième siècle paraissent bien légers, bien faciles à ces jeunes penseurs. Victor Cousin dit à ses élèves en 1828 : « Les jeunes gens qui parmi vous se sentent de l'avenir doivent laisser aux enfants et aux femmes les petits livres et les bagatelles élégantes (7)... » Époque non point d'instinct et de

(1) TISSOT, *Ét. sur Virgile*, t. I, 1825, p. ccxvii et ccxviii.

(2) VILLEMMAIN, *Souvenirs contemporains d'hist. et de litt.*, t. I (2^e éd., 1854), p. 387 ; SAINTE-BEUVE, *Portraits contemporains*, t. I, p. 468.

(3) *Journal du maréchal de Castellane*, 1895, t. II, p. 7.

(4) Les libéraux s'inspirent directement de *Tartuffe* dans leurs propres œuvres, et telle comédie libérale le démarque. Dans les *Conversions* de DITTMER et CAVÉ (*Les soirées de Neuilly*), le tartuffe Du Croisy dit à son garçon : « Laurent, si l'on vient me demander, n'oubliez pas de dire que je suis au sermon. »

(5) *Han d'Islande*, chap. xxiv.

(6) *Hernani*, V, scène 3.

(7) V. COUSIN, *Œuvres* (Bruxelles, 1840), cours de 1828, XI^e leçon,

sentiment, mais d'intelligence ; non point de poésie, mais de prose et de raison. « On répète souvent, écrit Barante en 1827, que le caractère éminent de notre siècle, c'est l'intelligence, que nous vivons dans la tête plus que dans l'âme ou le cœur, que rien ne nous passionne réellement ni ne nous échauffe beaucoup, qu'il nous suffit de regarder et d'expliquer chaque chose (1)... »

Le romantisme ne sortira donc pas seulement d'un accès de sensibilité, mais plus encore d'une effervescence intellectuelle : « Nous voulions être forts, nous nous moquions de la sensiblerie, » dit Mérimée. *Être forts* : c'est en exaltant leur force, que Victor Cousin, Villemain, flattent leurs auditeurs. Cette jeunesse « froide, brave, calculatrice, ayant toujours peur d'être électrisée... » arrache à Stendhal ce soupir de regret : « La nation devient sérieuse (2). »

Ce mot de *sérieux* est bien celui de cette jeunesse sans gaieté. C'est « l'époque des gens *sérieux*, raille Philarète Chasles... Alors commença le règne des gens *sérieux*... » ; et ce fut « l'époque où tous, même les romantiques, faisaient la leçon au monde (3) ». C'est une « jeunesse studieuse et pure » qui « s'avance avec gravité dans la vie... mûrie avant l'âge », dira Lamartine (4). *Sérieux*, ces jeunes

(1) BARANTE, *Études litt. et histor.*, t. II, p. 344.

(2) STENDHAL, *De l'amour*.

(3) CHASLES, *Mémoires* (2^e éd., 1877), t. II, p. 186. — Lacrosette raille, le 4 déc. 1823 à la Société des Bonnes-Lettres « l'époque actuelle où les esprits, j'en conviens, sont assez sérieux ». Guiraud reprend le mot dans le manifeste de la *Muse française* (janv. 1824) : « Il est entré violemment du *sérieux* dans les esprits » ; la littérature « sera *sérieuse* ». Dans le drame de Rémusat sur *Abélard*, le philosophe, se dressant devant l'écolier qui s'abandonne à sa fantaisie, lui demande : « Folâtre jeune homme, est-ce que tu ne sais pas que tout est *sérieux* ? » Et Chateaubriand, quelques années plus tard : « Le siècle *sérieux* où nous sommes parvenus a peine à concevoir cette légèreté de jugements, ces vues superficielles de l'âge qui nous a précédés. » (Intr. des *Études historiques*.)

(4) Discours de réception à l'Académie française, 1^{er} avril 1830. Sur la gravité précoce de cette jeunesse, cf. BALLANCHE, *le Vieillard et le Jeune Homme*, et surtout « les Stationnaires », de DITTMER et CAVÉ (*Soirées de Neuilly*, t. II). Voici une scène d'amour de ce temps,

gens veulent construire : Jouffroy célèbre en 1825 leur avènement, et, à en croire cet éclectique, il se prépare à associer en eux l'esprit des diverses générations qui les ont précédés (1). Mais, pour le moment, ces jeunes ambitieux, qui aspirent à marcher seuls, restent encadrés entre leurs aînés, entre les deux Frances qui se disputent la France.

Selon qu'ils regardent vers la Restauration ou vers ses ennemis, qu'ils lisent Joseph de Maistre ou Béranger, ils associent diversement le classicisme et le romantisme.

Aspirent-ils aux faveurs de la cour? Le roi est revenu de l'émigration avec les goûts du comte de Provence. Il vit d'Horace et de Delille ; un vers classique, une citation latine accompagnent chacun de ses pas. Son humanisme se fait volontiers galant (2). Aux classiques, il joint Lefranc de Pompignan, Dorat, le Versailles de sa jeunesse. Il pourra agréer les *Méditations*, les *Odes* de Hugo, pour quelques échos de Parny, de J.-B. Rousseau, qui y flottent. Le jour où son lecteur, Mennechet, mit ces *Odes* sous ses yeux, il faisait un présent classique à ce roi classique. Un autre roi, Charles X, dira quelques années plus tard à Victor Hugo : « Il n'y a pour moi que deux poètes, vous et Désaugiers (3). » Les oreilles augustes reconnaissaient le même air classique au lyrique et au chansonnier.

Il est vrai que les jeunes champions de la Restauration ont d'autres inspireurs ; Marchangy, d'Arlincourt, Walter Scott peuvent leur faire perdre le souvenir des classiques ; le *Conservateur* répète un vers de Berchoux : « Qui nous

d'après eux : « *Amélie*. Vous m'auriez appris l'allemand que vous savez si bien. J'ai tant envie de lire Goethe dans sa langue originale. — *Édouard* : En revanche, vous m'auriez enseigné l'italien. »

(1) « Comment les dogmes finissent. » (*Le Globe*, 24 mai 1825)

(2) « Fort instruit, aimant à le prouver, il faisait des citations, écrit la duchesse Decazes. Comme je ne savais pas le latin, il les choisissait françaises, et souvent des vers de Racine. »

(3) *V. Hugo raconté par un témoin de sa vie*, chap. III.

délivrera des Grecs et des Romains (1)? » Derrière les Romains, il reconnaît « les Brutus de 93 ou les Césars de 1802 ». Une page d'*Illusions perdues* résume ainsi les conseils que donne au provincial de 1820 le Parisien avisé : « Les royalistes sont romantiques, les libéraux classiques... Si vous êtes éclectique, vous n'aurez personne pour vous. » « *Le Conservateur* est trop romantique, » dit un personnage de ce roman.

Trop romantique? Il l'avait mal lu : « Naturellement porté à craindre l'effet *des idées démocratiques et de la littérature romantique*, il se laisse entraîner par ce qu'il appelle le mouvement du siècle, et il croit à un âge nouveau pour lequel a déjà vieilli le génie de Bossuet, » constate sévèrement ce *Conservateur* à propos de Ballanche (2). Idées démocratiques, littérature romantique : voilà les grands maux du temps. Et c'est une « ordonnance plus classique », des « doctrines classiques », que O'Mahony demande aux peintres (3). Bonald professe en romantique que les goûts sont relatifs aux pays divers, mais il ajoute en classique que le goût de chaque pays est uniforme : « Quant aux principes de goût si, chez les différents peuples, il varie suivant la constitution des sociétés... cependant ils sont généralement uniformes chez chaque peuple (4). » *Le Conservateur* regarde le génie classique comme l'allié naturel de Louis XIV au lendemain de la Fronde (5); il regrette presque l'Empire où l'on réimprimait les « auteurs du siècle de Louis XIV », alors que l'on réimprime maintenant ceux « du siècle de Louis XV (6) »; il défend contre le sacrilège *Mercur* le génie classique : « Sous Louis XIV on faisait de graves et solides études; elles élevaient l'âme... C'est

(1) Avec une nuance de regret, il est vrai, de la part d'O'Mahony (*Conservateur litt.*, t. V, p. 181). — Mais Berchoux est *persona grata* au *Conservateur* (cf. *ibid.*, IV, 636; V, 145).

(2) *Ibid.*, t. VI, 1820, p. 608 (art. de Genoude).

(3) *Ibid.*, t. V, 1819, p. 74, 79.

(4) *Ibid.*, t. V (1819), p. 28

(5) *Ibid.*, t. IV, 1819, p. 111 (art. de Bonald).

(6) *Ibid.*, t. II, p. 245 (art. de Chateaubriand).

avec de telles préparations qu'un écrivain entrait dans la carrière des lettres. Encore ne s'attachait-il qu'à un seul genre... Il y a peut-être dix hommes parmi nos littérateurs qui eussent approché de Racine, s'ils avaient voulu étudier au lieu de produire... Pour avoir pris une mauvaise route, ils sont restés médiocres (1). » Rien de moins romantique, à vrai dire, que *le Conservateur*, son cadet, *le Conservateur littéraire*, ses émules de province, comme *la Ruche d'Aquitaine*. Il faut entendre le directeur de cette *Ruche*, Edmond Géraud, railler son jeune ami Alfred de Vigny, conjurer les égarés de revenir au bercail classique. Aux encouragements que *le Journal des Débats*, *la Quotidienne*, *le Drapeau blanc* prodiguent aux jeunes poètes se mêle une surprise ironique. *Le Fureteur ou l'Anti-Minerve* gémit sur « la décadence des lettres », regrette les « temps heureux où brillaient Racine, Boileau, Molière et La Fontaine (2). » On commence à juger que le royalisme s'accommode mieux des classiques : « Si j'osais une comparaison, risquent *les Lettres champenoises* en 1820, je dirais que les classiques sont des ultras de la littérature (3)... » — « Les saines doctrines littéraires sont moins étrangères qu'il ne semble à des doctrines bien autrement importantes, » prononce *le Conservateur* (4). Les jeunes royalistes romantiques sont accueillis par les conseils classiques de leurs protecteurs naturels.

Voici, par exemple, un de leurs amis autoritaires, Fraysinoux, dont ils suivent les conférences à Saint-Sulpice. Ce prédicateur est de l'école de Bossuet : « C'est Bossuet

(1) *Conservateur*, t. I, p. 527.

(2) *Loc. cit.*, 1^{re} livraison, p. 14.

(3) *Loc. cit.*, t. I, p. 149.

(4) T. III (1819), p. 111 (art. d'O'Mahony). — Le successeur du *Conservateur*, le *Défenseur*, développera des idées analogues, et l'on y voit (t. III, liv. 39, p. 596 sqq., 30 déc. 1820) un ami des jeunes romantiques, Joseph Rocher, conclure des saines doctrines du dix-septième siècle à sa supériorité littéraire : « La sublimité des doctrines religieuses garantissait sous Louis le Grand l'excellence des doctrines littéraires et la pureté du goût fut inséparable de l'amour de l'ordre... »

qu'il faut méditer, » déclare-t-il (1). Pour lui « le règne de Louis XIV... égale, s'il ne les surpasse, les plus beaux âges de l'esprit (2) ». Ce maître de l'Université, qui avait accueilli Victor Hugo à ses débuts, repousse, en un discours de 1824, les hardiesses littéraires ; il conjure les lauréats du Concours général, de ne pas « dédaigner notre grand siècle littéraire ».

Ou encore, voici le directeur de conscience de la jeunesse royaliste, Lamennais. Et, sans doute, ce prêtre au feu sombre, au génie tendu, semble incarner le romantisme religieux. Ce converti s'est donné à sa religion d'un cœur frémissant, parmi les spasmes, les dépressions, les secousses d'une maladie nerveuse ; Jean-Jacques du catholicisme, pénétré de la lecture de l'autre Jean-Jacques, qu'il combat, qui l'obsède... Mais le Lamennais du *Conservateur* est docile à de grands modèles, à de bons conseils. Il a trouvé le goût des classiques parmi ses parents et ses amis, comme son oncle des Saudrais. Ses lettres de jeunesse, où gémissent des échos de René, sont d'un René humaniste ; à côté d'un mot qui est déjà du Lamartine, on y voit surgir une image de collège : « Au milieu de ce vaste océan des âges, quoi de mieux à faire que de se coucher, comme Ulysse, au fond de sa petite nacelle... » Son christianisme n'excommunie pas l'antiquité : s'il compare, comme Chateaubriand, Homère à la Bible, la Grèce païenne à l'Évangile, ce n'est pas pour les opposer : c'est pour retrouver, au cours de l'*Essai sur l'indifférence*, les anges de Job dans les dieux de l'*Iliade*, un hymne chrétien dans Hésiode, le vrai Dieu au cœur de Socrate (3). Il cite des livres classiques, — Huet, Batteux, — pour justifier cette alliance des païens et des chrétiens ; il insiste, comme les classiques, sur l'« universalité » du christianisme ; il repousse comme eux l'orgueil de l'individu, les innovations du sens personnel.

Ce romantique se défend avec les armes de Bossuet et

(1) HENRION, *Vie de M. Frayssinous*, 1844, t. I, p. 57

(2) FRAYSSINOUS, *Défense du christianisme*, t. I, p. 96.

(3) *Loc. cit.*, chap. XXVI.

de Bonald contre les protestants et contre Jean-Jacques (1), contre l'individualisme ; il donne pour assise à sa pensée la société des hommes, le consentement universel. Sa raison est la raison humaine, non pas cette raison individuelle de Descartes, qui « pose au milieu des airs » la première pierre de son édifice (2). Descartes émancipe l'individu, empêche le fou de s'apercevoir de sa folie (3) ; il n'est pas, pour ce prêtre impérieux, le vrai représentant du dix-septième siècle. Car Lamennais voudrait rejeter du siècle classique toute ombre d'individualisme : Descartes, le jansénisme, le gallicanisme. Si Bossuet l'irrite parfois, c'est le Bossuet gallican (4) ; le Bossuet de l'*Histoire des variations* et du *VI^e Avertissement aux protestants*, celui qui rappelle à l'unité toutes les pensées hérétiques, est le maître de cette pensée éprise d'unité (5). Pascal et Bossuet, ces deux noms reviennent sans cesse à la mémoire des lecteurs de 1817 ou de 1820 : « Il éclaire comme Pascal... il foudroie comme Bossuet, » s'écriera la *Muse française* ; et devant ces pages ardentes, on songeait, comme Trévern en 1818 : « Il doit avoir l'air de Pascal (6). »

Dans la *Défense* de son *Essai*, que d'alliés classiques n'invoquait-il pas : avec Pascal et Bossuet, Fénelon (7), Malebranche, le plus profond des philosophes, cartésien qui

(1) *La Tradition de l'Église...* Introduction. — Cf. MARÉCHAL, *la Jeunesse de Lamennais*, 1913, p. 402.

(2) *Essai sur l'indifférence*, t. II (1820), chap. I.

(3) *Défense de l'Essai sur l'indifférence*, p. VIII sqq. et chap. III.

(4) *La Tradition...*, t. II, p. 391-394.

(5) Lettre à Poulpiquet, citée par DUINE, *Lamennais* (1923), p. 60. — Certains chapitres de l'*Essai* sont « dignes de servir d'appendice à l'*Histoire des variations* », déclare l'*Ami de la religion*. (Cf. MARÉCHAL, *la Dispute de l'Essai sur l'indifférence*, 1925.) L'abbé Clausel de Montals, dans un *Coup d'œil sur l'Église de France*, écrit : « Si Pascal et Bossuet surpassent cet écrivain, du moins ils n'ont point de disciple qui les approche de si près. » Qu'on se souvienne aussi du mot de Lamartine sur Lamennais, « Pascal ressuscité ».

(6) Les *Lettres spirituelles* de Fénelon sont toujours sous sa main à la Chesnaie. (FEUGÈRE, *Lamennais avant l'Essai sur l'indifférence*, 1906, p. 138.)

(7) *Ess. sur l'indiff.*, t. II (1820), p. XLIX. — J. de Maistre écrit

abîme la raison individuelle dans la raison universelle, qui donne au consentement universel le même empire que Lamennais ! En défendant son *Essai* contre les protestants, il exalte l'art classique du catholicisme, « de l'Italie sous Léon X et de la France sous Louis XIV ». N'a-t-il pas, dès 1816, dans une brochure anonyme (1), pris à partie Andrieux, défendu Bossuet contre la « morgue » de ce professeur classique ? Ce prêtre romantique, devenu le champion d'un classique contre Andrieux, tel est un des spectacles de cette France de la Restauration.

Son style même tente d'échapper au romantisme dans la sobriété puissante du dix-septième siècle. C'est un poète, assurément, un lyrique, un prophète inspiré que l'auteur de l'*Essai* : « Personne n'écrit de même, » assure Trévern (2) ; mais un mot de saint Augustin le domine : « L'unité est la forme de tout ce qui est beau (3). » Il résiste à sa propre force qui jaillit en images exubérantes ; il se corrige selon l'avis des « bons juges », élague, resserre : « Il faut savoir déférer à la critique (4) ; » il se raidit contre la séduction de Jean-Jacques, de Chateaubriand, se réfugie auprès de Bonald. Son *Essai*, qui prolonge le *Génie du christianisme*, ne le cite pas ; et s'il cite Mme de Staël, c'est pour railler « cette femme philosophe », sa « foi aux sentiments intimes (5) ».

Les romantiques se reconnurent-ils dans l'auteur de l'*Essai* ? *La Muse française*, après lui avoir rendu hommage, fera un portrait satirique de celui qu'elle appellera Sévère. Ce Sévère, qui enseignait à ses jeunes fanatiques de 1820 à soumettre leur *moi* au consentement universel, à relire

à Lamennais : « Vos ouvrages, et pour le fond des idées et pour le style, appartiennent entièrement au grand siècle » (28 février 1820).

(1) *Quelques réflexions sur l'École polytechnique*.

(2) Cité par DUINE, *loc. cit.*

(3) *Ess. sur l'indiff.*, t. III, 1823, p. 185.

(4) Lettre à son frère, 15 février 1818. Il supprime, dit *la Quotidienne*, à propos de la 2^e édit. de l'*Essai*, les « pages où l'on ne retrouvait pas cette simplicité antique que les grands écrivains du siècle de Louis XIV ont su conserver ».

(5) *Essai sur l'indiff.*, II (1820), chap. XVIII, note.

Bossuet, Malebranche, à détester l'anarchie du monde moderne, ne leur donnait pas des leçons de romantisme. L'empire qu'il exerçait sur les Lamartine, les Hugo, ne favorisait pas en eux les séductions du romantisme ; il n'acceptait celui-ci que pour l'offrir à Dieu.

Ceux qui l'acceptaient pour l'offrir au roi ne tardèrent pas à le répudier. Quelques-uns sans doute, en petit nombre, savaient allier, comme le baron d'Eckstein, au respect des « poètes du grand roi », — « modèles d'élégance, de bon goût, » — l'intelligence du romantisme, émule et successeur naturel des classiques : « Ces grands hommes ont imposé à leurs descendants le pénible devoir, non de se traîner sur leurs pas, mais de s'élever jusqu'à eux (1). » Mais la défection de Chateaubriand détournera de la Restauration l'école du ministre disgracié. Et déjà même les académies indulgentes n'avaient pas tardé à regretter leur complaisance. La Société des Bonnes-Lettres, dont le programme, dès 1820, comportait un retour à la littérature classique et traditionnelle, avait bien pu applaudir les *Odes* de Victor Hugo : elles applaudissaient aussi des professeurs classiques ; Duviquet y enseignait qu'il ne se rencontre aucune qualité estimable qu'on ne retrouve dans les classiques (2) ; Lacretelle y faisait le procès des novateurs, et confondait le culte de Racine avec celui de Louis XIV ; il y présentait Chateaubriand, Lamennais comme des classiques : « Ainsi que les éloquents auteurs du *Génie du christianisme*, de la *Législation primitive* et de l'*Essai sur l'indifférence*, marchons toujours précédés par les images de nos pères (3) ! » L'organe de cette société, les *Annales de la littérature et des arts*, prenait un ton de magister : il n'estimait « chez les écrivains romantiques » que ce qu'il

(1) *Le Catholique*, t. IV (1826), p. 318. — Au reste, ni littérature classique, ni littérature romantique : « Aucune des deux n'est applicable à la littérature moderne. Celle-ci n'est à proprement parler ni classique, ni romantique, car elle ne sait pas encore ce qu'elle doit être. » (*Ibid.*, t. II, p. 325.)

(2) *Annales de la litt. et des arts*, 1821.

(3) *Ibid.*, t. XIII (1823).

leur restait de classique à leur insu, lorsqu' « ils obéissent encore aux préceptes et aux autorités classiques (1) ». De même, l'Académie des Jeux Floraux, qui avait longtemps consolé les jeunes poètes des rigueurs de l'Académie française, s'avisait de les régenter. Elle avait salué leurs forces naissantes, mais en s'efforçant d'allier romantisme et classicisme : en proposant, en 1819, ce sujet de concours : « Quels sont les caractères distinctifs de la littérature à laquelle on a donné le nom de romantique et *quelles ressources peut-elle offrir à la littérature classique?* » elle découvrait son arrière-pensée ; dès 1816, Rességuier, élu mainteneur des Jeux Floraux, l'avait mise en garde, dans un discours, contre les « novateurs dans l'art d'écrire » ; elle rompra avec ces novateurs, quand elle aura senti les dangers qu'ils présentent pour « la littérature classique », au milieu de leurs « ressources ».

Peu à peu l'équivoque se dissipait ; les hommes de la Restauration revenaient au culte du grand siècle menacé. Mais le romantisme se souviendra d'avoir fait auprès d'eux son apprentissage ; il en gardera un cachet de classicisme. Ce n'est pas en vain que l'on a composé ses premières méditations, ses premières odes en songeant à Genoude ou à la cour, que l'on a mérité les encouragements de Fraysinoux, les éloges de *la Quotidienne*, ou une pension de Louis XVIII.

Le romantisme, il est vrai, a fait aussi des avances aux groupes libéraux ; il s'est cherché des parrains parmi ses ennemis, des alliés involontaires dans les rangs des Lemercier, des Jouy. C'est un jeu où Nodier, Hugo lui-même, Guiraud excelleront, que d'enrôler de force ces académiciens hostiles, de les compromettre dans leur cause. Sans doute, les libéraux classiques s'y prêtent peu : l'antiquité est leur fief ; le moyen âge, aimé du romantisme, est à leurs yeux un amas d'horreurs ; les étrangers, dont le romantisme s'inspire, sont pour eux les envahisseurs de 1814. « Nous ne voyons pas sans plaisir, déclarent les *Lettres Normandes*, que

(1) *Ibid.*, t. XX (1825), p. 501

la plupart des écrivains qui s'efforcent de corrompre le goût en France, appartiennent à une classe d'hommes dont nous nous honorons de ne pas faire partie. L'*Atala*, le *Jean Sbogar*,... ne sont pas nés parmi les libéraux (1). » *La Minerve* affecte d'adopter les classiques, victimes du pouvoir absolu, et qui eurent grand tort de vivre sous Louis XIV : « Le Port-Royal rasé, dit-elle ironiquement, Arnauld et Saint-E remond mourant dans l'exil ; Fénelon mourant dans la disgrâce ; Corneille et La Fontaine mourant dans la misère, et Racine mourant dans le chagrin prouvent assez que ce prince n'aimait pas la philosophie ; mais il ne devait donc pas couvrir d'une scandaleuse protection l'auteur du *Tartuffe*... ; il ne devait pas tolérer dans les orateurs chrétiens les dangereuses maximes de l'égalité (2). » Boileau lui fournit une épigraphe pour sa polémique contre les missionnaires : « Abime tout plutôt, c'est l'esprit de l'Église (3), » — Boileau qui a raillé la noblesse et qui aurait été persécuté en 1815 (4) ; et Molière aurait-il pu jouer son *Tartuffe* sous Louis XVIII (5) ? S'agit-il en 1818 d'élever un monument à Molière, la *Minerve* s'empresse d'en faire un monument à la gloire du parti libéral (6). Les hommes de ce groupe, — Benjamin Constant en fait l'aveu à Alfred de Vigny, — mettent quelque coquetterie à rester en littérature du parti de l'autorité.

Pourtant, peu à peu, depuis que l'occupation des étrangers a pris fin, ce groupe devient moins ombrageux à leur influence ; et, tour à tour, la *Minerve*, la *Renommée*, le *Mercure du dix-neuvième siècle* consentent à un sage romantisme. Le romantisme proscrit par la royaliste Société des Bonnes Lettres, se réfugie à l'Athénée libéral. Le général Foy sourit à Lamartine. Benjamin Constant se souvient

(1) *Loc. cit*, 1820, t. X, p. 265.

(2) *Minerve française*, t. VI (1819), p. 260.

(3) *Ib.*, t. V, p. 417.

(4) *Ib.*, t. I, p. 15 (art. de Jouy).

(5) *Ib.*, t. V, p. 68.

(6) *Ib.*, t. I (1818), p. 284 (art. d'Étienne). — Cf. le *Fureteur*, p. 38

d'avoir traduit *Wallenstein*, revendique sa part dans la poésie nouvelle (1). *La Minerve* désavoue, dès 1818, le pseudo-classicisme de l'Empire et ce temps où « sous prétexte que tout avait été dit, les critiques qui n'avaient rien de bien à dire repoussaient avec dédain les ouvrages qui portaient l'empreinte d'un talent vigoureux et les écrivains qui cherchaient à se frayer des routes nouvelles (2) ». Dans une sorte de rêve idyllique, — « Les Allemands étudieront chez nous les savants artifices de la composition et du style ; nous nous enrichirons de leurs belles et grandes idées (3), » — ces libéraux réconcilient qualités classiques et qualités romantiques. « Le caractère propre de la littérature romantique, dit l'un d'eux... tient tout entier à la substance et nullement aux formes, dont il est tellement loin d'exclure la pureté, que c'est d'elle seule qu'il peut recevoir tout son éclat. Il n'y a point de littérature moderne qui ne soit, dans une mesure différente, un mélange de classique et de romantique (4)... »

Un Pierre Lebrun, un Delavigne, un Béranger, accoutument libéraux classiques et romantiques royalistes à se tolérer, à s'estimer. Lebrun imite Schiller et l'orne d'euphémismes, gagne la faveur de *la Minerve* et collabore à *la Muse française*. Casimir Delavigne peut bien réveiller, dans *les Messeniennes*, dans *les Vêpres siciliennes*, les ressentiments de 1815 : cet homme qui vit dans l'amitié des Lemercier, des Scribe, des Cuvillier-Fleury, est aussi l'ami de Lamartine ; il sait paraître à la fois sage et hardi ; au jeune écrivain qui le consulte, il cite à la fois Sophocle et Shakespeare (5) ; il fait accepter à ses amis classiques le mélange des genres (6) ; il ose, en entrant à l'Académie,

(1) VILLEMMAIN, *Souvenirs contemporains d'histoire et de littérature*, t. I (2^e édit. 1854), p. 455.

(2) *Minerve française*, t. IV p. 154 (art. de Jouy).

(3) *Ibid.*, 2^e livre du t. IV (art. de d'Aignan).

(4) *Ibidem*.

(5) LEGOUVÉ, *loc. cit.*, t. I, p. 36.

(6) « Je crois, dit Cuvillier-Fleury dans son *Journal* (t. I, p. 36), au sortir de *Marino Faliero*, que c'est le premier essai de réforme vraiment habile. »

parler d' « indépendance » littéraire, mais d'une indépendance « raisonnable ». Un Béranger se fait lire des classiques et des romantiques. Assurément, dans la lutte contre la monarchie et le clergé, il fait, lui aussi, appel aux maîtres classiques : « S'il revenait, ce grand maître, dit-il de Boileau en 1821, dans *la Muse en fuite*,

*Le clergé remis en train
En prison ferait peut-être
Mettre l'auteur du Lutrin... » ;*

et, l'année suivante :

*La liberté, nourrice du génie,
Voit les beaux-arts pleurant sur son cercueil...
Réponds Corneille, oserais-tu revivre
Et toi, Molière, admirable penseur? (1)*

Mais les romantiques le revendiquent ; *le Globe* le traite de « romantique » (2) ; Émile Deschamps s'avise même de le défendre contre « les prétendus classiques » (3). « Je n'ai eu qu'à me louer de la jeunesse, » dira-t-il en 1833. Tant de thèmes romantiques apparentent ses chansons aux *Orientales*, au lyrisme romantique ! Il riait volontiers de ses amis, les classiques grondeurs : en plein salon de Jouy, il raillait les signataires d'une pétition antiromantique (4). Plus tard, il avouera d'assez bonne grâce sa dette envers Chateaubriand qui l'a « arraché aux lisières des Le Batteux et des La Harpe ». S'il exprime un grief contre les romantiques, c'est d'avoir été classiques à leur insu, d'avoir « recouru à la langue de Ronsard, le plus classique de nos vieux auteurs ». Il sourit au romantisme, enfant terrible

(1) On voit que Béranger (et la preuve pourrait en être donnée plus abondamment) ne fait souvent que mettre en vers la prose de *la Minerve*.

(2) V. *De l'indépendance en matière de goût*, 2 avril 1825. — Cf. CHÊNEDOLLÉ, *Journal* (cité par Mme DE SAMIE, *Chénedollé*, p. 376) : « Béranger, le plus romantique de nos écrivains, deviendra classique un jour... »

(3) Préface des *Études françaises et étrangères* (variante de 1829).

(4) LEGOUVÉ, *loc. cit.*, t. I, p. 159.

à qui il prêche la sagesse. Il rêve d'un romantisme classique, dont l'audace serait faite de raison, et qui serait sans dédain pour ses aînés : « Courage donc, jeune gens, s'écriera-t-il dans sa préface de 1833, il y a de la *raison* dans votre audace. Mais puisque vous avez l'avenir pour vous, montrez un peu moins d'impatience contre la génération qui vous a précédés, et qui marche à votre tête par rang d'âge. » Populaire et bonhomme, il reste, au milieu de la bataille littéraire, « le vieux célibataire » qui courtise la muse comme Lisette, sans s'informer de sa famille ; il détourne ses cadets de l'art pour l'art, d'un romantisme stérile et byronien ; il leur parle de patrie, d'humanité (1). Il leur parle aussi de Molière, de La Fontaine (2). Il sait garder, à l'écart de l'Académie et au voisinage des académiciens, l'air d'un classique vivant, indulgent au romantisme.

C'est ainsi que s'effacent les frontières des deux partis. Des classiques qui accueillent les romantiques aux romantiques qui revendiquent les classiques, la distance est bientôt franchie ; de droite et de gauche, on souhaite un romantisme classique ou un classicisme romantique. Tour-nons-nous à droite : les *Lettres champenoises*, dès 1820, réclament un « parti ministériel » en littérature, à mi-côte entre les nouveautés et les traditions (3). Tournons-nous à gauche : la *Minerve française* applaudit la *Jérusalem délivrée* d'être « romantique par la substance et classique par la forme, ce qui réunit pour nous toutes les espèces de séductions » (4). Entre les deux camps opposés, se forme un groupe intermédiaire.

Il est actif, populaire ; il a l'Université pour lui ; il hérite de Mme de Staël, s'assemble autour de sa fille, Mme de Broglie. Le régime même le favorise : la Charte — Victor Cousin le fait observer à ses auditeurs (5) — est l'éclec-

(1) LEGOUVÉ, p. 161.

(2) *Ibid.*, p. 167.

(3) *Lettres champenoises*, t. I (1820), p. 149.

(4) *Loc. cit.*, IV, 2^e livr. (art. d'Aignan).

(5) Cf. ŒUVRES de VICT. COUSIN, Bruxelles, 1840, t. I, cours de 1828, avis des éditeurs : « Cet éclectisme, traité de paix entre les

tisme en action. A tant de générations, qui ont vécu dans des Frances diverses, et que la Restauration accueille toutes, il faut une région commune. Dans l'Université, des maîtres divers se côtoyaient, qui avaient prêté les serments les plus contraires, et qu'il était malaisé de réunir en une doctrine exclusive. Aux cours de Villemain, une partie de l'auditoire applaudissait des vers de Voltaire, avant que l'autre partie saluât une citation de Shakespeare (1). L'Université veut faire vivre le passé avec le présent ; ses livres, ses revues réconcilient le classicisme avec le romantisme, comme la monarchie avec la révolution : soit que de 1817 à 1818, les *Archives philosophiques et littéraires* esquissent la notion d'un romantisme des classiques, et citent la *Lettre de Chrysostome*, de Berchet : « Parmi les poètes modernes adonnés au genre classique, les meilleurs sont ceux dont les ouvrages ont conservé la plus forte nuance romantique (2) ; » soit que, dans le *Spectateur politique*, Charles Loyson allie, à une vivante connaissance des lettres étrangères, une sévère défiance de la religion romantique ; soit que le même Charles Loyson, dans le *Lycée français*, mêle à un lyrisme romantique une prudence classique (3). Esprits graves dans une

éléments divers de la philosophie contemporaine, M. Cousin le reconnaît et le suit dans toutes les parties de l'ordre social actuel. En politique, par exemple, la Charte est une transition entre le passé et la société nouvelle, entre l'élément monarchique et l'élément populaire. En littérature, c'est l'accord de la légitimité classique avec l'innovation romantique.. »

(1) LEGOUVÉ, *loc. cit.*, t. I., p. 118.

(2) *Arch. phil. polit. et litt.* (1817), t. III, p. 17.

(3) Pour marquer la position de ces doctrinaires du *Lycée français*, qui préparent la voie à ceux du *Globe*, on peut retenir, dans le t. I, p. 133 (1819), une formule à propos d'un poème anglais de Samuel Rogers, formule où se combinent le relativisme romantique et le sens classique de l'unité : après avoir cité l'opinion de « quelques critiques anglais » selon qui « la poésie est destinée à accomplir un certain cycle ou grande révolution qui correspond à un cycle analogue d'idées, de sentiments et de mœurs dans la société », le *Lycée français* se rallie de préférence à ceux qui disent « qu'on ne peut disconvenir que le langage et les mœurs des hommes faisant des progrès... de siècle en siècle, on retrouve la trace de ces changements

génération grave, ils parlent à mi-voix, de l'air dont on parlait dans l'Université pour ne la point compromettre, dont on parle dans les salons où se retrouvent d'anciens ennemis.

Car les salons ménagent plus d'une de ces rencontres imprévues, d'où naissent les alliances. Par exemple, chez Mme de Duras, pour qui le romantisme « est le protestantisme de la littérature » (1), on respecte les Anciens (2) et on vénère Chateaubriand. La maîtresse du logis, qui aime le Goethe de *Werther*, abhorre celui des *Affinités électives* et son « fatras ». Son *Ourika*, que les romantiques adoptent, échappe aux « colères classiques », et, remarque Émile Deschamps dans *la Muse française*, « jamais le mot de romantique n'a été prononcé autour d'elle ». Ainsi se prépare la paix littéraire. De même chez Villemain, tous les dimanches, les représentants des deux partis se rencontrent à table, boulevard Saint-Denis, « tout étonnés, dit Legouvé, de se retrouver si différents de ce qu'ils imaginaient » ; et le maître de maison, au milieu de la soirée, se plaît à prendre une méditation, une ode, « pour acclimater à la poésie nouvelle les plus rebelles oreilles académiques » (3). Ailleurs, rue Saint-Florentin, chez Jacques Deschamps, les romantiques fils de la maison passent de leurs amis du cénacle aux classiques amis de leur père ; et c'est ainsi que les Jeune-France voient sans aigreur avec les François de Neufchâteau, les Parseval-Grandmaison :

Les plus jeunes vantaient Byron et Lamartine...

Les autres avant eux amis de la maison

Calmaient cette chaleur par leur froide raison (4)...

dans les ouvrages des poètes contemporains ; mais que les passions du genre humain sont toujours les mêmes... qu'il est vrai encore que les trente années qui viennent de s'écouler ont été particulièrement fertiles en grandes circonstances, en grands crimes et en éclatantes misères ; mais que si quelques esprits ont pu prendre plaisir à ces émotions terribles..., ils ne sont heureusement ni les plus nombreux, ni les arbitres du goût et du talent poétique... »

(1) PAILHÈS, *la duchesse de Duras et Chateaubr.*, p. 284.

(2) *Ibid.*, p. 92.

(3) LEGOUVÉ, *loc. cit.*, t. I, p. 121.

(4) Antony DESCHAMPS, *Dernières paroles*, XIX.

Jacques Deschamps laissait tomber quelques conseils prudents, et Saint-Valry reconnaît qu'ils n'étaient pas perdus pour tous :

*Si, quoique novateurs par goût et par nature,
Certains ont conservé pourtant quelque mesure,
Ils le doivent peut-être à ses sages leçons.*

Au salon même de l'Arsenal, autour de Nodier, des « armistices » se signaient, dit Victor Pavie, comme en un « point de rencontre » entre « les champions des deux camps » : « Les romantiques s'avisait qu'il y avait des classiques sans perruques (1). »

Dans ces salons où des générations diverses se côtoient, s'accordent aussi des peuples divers. Les générations de la Restauration regardent par delà les limites de la France. Elles regardent, en France, par delà les limites de Paris. Les étrangers affluent dans les salons littéraires, et aussi les provinciaux, débarqués de Franche-Comté ou de Bretagne avec leurs contes et leurs rêves, de Toulouse ou de Marseille avec leurs vers et leur verve. A tant de diversités, s'ajoute la diversité des classes sociales : l'écrivain n'a plus un public restreint, il n'est plus l'homme d'un petit monde tyrannique. Dans le même cénacle, on voit des dandies et des bourgeois, des lieutenants de la Maison du Roi et des élèves de l'École de médecine. Les romantiques devront parler une langue que comprennent toutes ces classes, toutes ces provinces, et même tous ces peuples : leur diversité même les affranchit des écoles étroites. Quand le vicomte de Vigny et le jeune Victor Hugo s'admirent d'un fraternel enthousiasme, c'est qu'ils reconnaissent mutuellement, dans leurs lyrismes, les mêmes sentiments humains ; quand le Franc-Comtois Nodier admire le Breton Chateaubriand, c'est que Jean Sbogar retrouve ses propres traits dans René ; et quand Lamartine veut se faire lire de Byron, il lui parle de *l'Homme*.

Aussi, au premier chef-d'œuvre qui sortira de cette géné-

(1) V. PAVIE, *Revenants*.

ration, un jeune critique de 1820 pourra prononcer ce mot, dans *le Conservateur littéraire* : « Classique parmi les romantiques. » Le critique est Victor Hugo ; le chef-d'œuvre, les *Méditations*.

II. — LE CLASSICISME DES « MÉDITATIONS »

Deux opinions contraires sur Lamartine : « le moins classique de nos poètes, » — « plus classique que Lefranc de Pompignan » (1). Deux partis opposés se le disputent.

Les romantiques, au nom des *Confidences* : car dans cette nature formée par une libre enfance « parmi les pasteurs », par la tendresse de sa mère, — dans cette indépendance qui s'affirme, dès le collège, en révoltes, en équipées, — dans ce génie facile et brillant qui n'est pas né pour la règle, qui résiste aux sciences exactes, qui s'exalte à la lecture de Chateaubriand, — quels traits entrevoir, sinon une sensibilité vive, une force mal réglée ? Mais, d'autre part, est-il vrai que Milly, — sa « détestable patrie », comme le nomment les lettres de sa jeunesse, — ait marqué si profondément son caractère ? Et Milly au surplus, ce pays de plaine, — Lamartine regrettera d'être né « au bord de ces plaines » et non dans un « pays à physiologies profondes et à caractères variés » (2), — ne devait-il pas donner au poète une âme des plaines, faite pour l'unité dans l'harmonie ? Lui-même a trouvé je ne sais quel air de ressemblance entre son paysage originel et l'Attique (3), entre ses collines et celles de la Sabine ou de la Grèce (4) : paysage classique et romantique, selon les heures lumineuses ou vaporeuses. Dans sa race même, il

(1) Jules LEMAITRE, *les Contemporains*, t. VI (1896), p. 179 ; P.-J. TOULET, Réponse à l'enquête d'Émile Henriot : *A quoi rêvent les jeunes gens* (1912), p. 84.

(2) *Nouvelles confidences*, XXVIII, p. 77-78.

(3) Premier entretien du *Cours fam. de lit.*

(4) *Lectures pour tous*, p. 14.

percevait l'union de qualités qui se complètent, la sensibilité de sa mère, la nature robuste de son père (1). Peu d'imagination, chez eux comme chez lui : « L'imagination, d'où me vient-elle ? demandera-t-il à Dargaud. J'entends l'imagination de l'expression, car celle de la conception, je ne l'ai pas (2). » Enfant, il écoutait sa mère lire *Athalie* ; aux vacances, elle lui lira du Bossuet, du Fénelon : comme Chateaubriand, il reçut de sa mère la révélation de ces maîtres de l'harmonie, Fénelon, Racine ; mais elle dut l'écarter de Chateaubriand, « un peu trop propre à exalter l'imagination », dit-elle ; elle brûlera, s'il le faut, les mauvais livres de son fils. Elle réprimera en lui, selon ses forces, l'éveil du génie romantique, « cette inquiétude d'esprit qui le transporte toujours dans un avenir idéal », — écrit-elle, — cette poésie qui parle « le langage des passions ». Le vrai chef de famille, l'oncle de Montceau, maîtrise aussi le jeune poète ; autoritaire, il lui impose les sciences exactes, il l'assagit :

*Votre main, à la fois indulgente et sévère,
Corrigea mes erreurs, prépara mes succès,*

lui dira Lamartine ; à l'Académie de Mâcon où son oncle le fera entrer, il lira des vers classiques, recevra des conseils classiques (3). Autour des *Méditations* naissantes, que de maîtres de raison classique !

Dans ses promenades d'enfant, aux environs de Milly il avait entendu un vieil ami lire le *Phédon*, et il avait rêvé de la Grèce en regardant se coucher le soleil ; à Busnières comme à Belley, des « prêtres de bonne compagnie » lui avaient formé une intelligence fine et noble ; il avait recherché, parmi ses camarades, ceux dont le goût était délicat, et il s'était formé entre eux « une sorte de confraternité d'élégance ». Même dans la fougue de l'adolescence, leurs esprits étaient de belle race. Virieu l'attirait par un

(1) Mot de Lamartine à Dargaud, cité par DES COGNETS, *la Vie intérieure de Lamartine*.

(2) *Ibid.*

(3) Par exemple, semble-t-il, pour l'*Hymne au Soleil* en 1818.

air de Socrate, par une gracieuse et fière « apparence d'empereur romain dans sa fleur », — Virieu, conseiller de sagesse et de travail (1). Louis de Vignet lui présentait l'apparence d'un Werther, l'image d'une mélancolie malade, et, de ce romantique, lui viendront les plus classiques avis contre « les passions et le vague de l'âme et la fièvre d'une imagination oisive », contre « sa mélancolie volontaire », contre l'exemple de Byron. « *Emportez-moi comme elle, orageux aquilons*, cela est bon dans la vie du pauvre René, cela ne vaut rien pour toi, » lui écrira-t-il ; ou encore : « La mélancolie, les songes, les dégoûts de la vie présente, le désir de la mort, voilà les cordes funestes auxquelles je te conjure à genoux de ne jamais toucher (2). » Autour des *Méditations* naissent, que de sauvegardes contre le romantisme !

Lui-même, — « tout lumière au dehors, au dedans tout repos », comme il dit dans des vers d'enfance, — il se met en garde, dans ses *Adieux au collège de Belley*, contre « les passions », « la tourmente ». Sans doute, la tourmente viendra, elle est venue déjà dans ses goûts qui décèlent un romantisme encore indistinct. Il est « blessé » par Montaigne ; il lit la Bible et les *Confessions* de Jean-Jacques. Quelques visions rapides ont éclairé, à l'en croire, de lueurs romantiques sa jeunesse errante : Mme de Staël entrevue, Byron sur le Léman dans la tempête, la Vallée-aux-Loups. Pourtant, c'est l'Italie qui sera sa première halte, celle des modernes, de *Corinne*, mais celle des Anciens surtout (3) : toujours il pleurera l'antique Italie, et même sa langue classique à « l'accent nerveux et grave ». Il en rapporte, pour ses années d'ennui, des rêves élyséens (4).

Ses vers de jeunesse ressemblent à ces rêves. Devenir

(1) Cf. LATREILLE, « La jeunesse de Lamartine » (*Correspondant*, 10 mai 1922, p. 418).

(2) *Ibid.*, p. 442.

(3) V. son « Carnet de voyage », publié par M. R. DOUMIC (*Correspondant*, 25 juin 1908). — Cf. *Nouvelles Méditations*, XIX, et *Dernier chant du pèlerinage de Harold*.

(4) Lettre à Virieu, 3 août 1814.

poète, pour lui, n'est-ce pas ressembler à ces poètes aimables et surannés que ses premières années avaient entrevus, — ce vieux rimeur qui répandait de la poudre d'or sur ses feuilles ornées d'alexandrins (1), ce poète anacréontique de Grenoble dont il avait envié la gloire. La Harpe avait formé son goût, Parny son talent (2). Il entreprenait des épopées, des tragédies, où devaient se mêler romantisme et classicisme : son *Clovis*, par exemple, devait être un alliage de Platon et de merveilleux chrétien, « du merveilleux platonique et du merveilleux chrétien fondus ensemble » (3) ; son *Saül*, « du Shakespeare écrit par Racine (4) ».

Les *Méditations* s'élaborent dans l'air classique et romantique des premières années de la Restauration, auprès de sensibilités fines, de goûts délicats, — Julie Charles, Virieu. Celui-ci lui demande de ne « pardonner qu'à ce qui est excellent », — « il n'y a de bonne poésie que la divine » (5), — et en même temps, le pousse vers des voies nouvelles, loin des « formules usitées et banales », des « reliquats de la poésie mythologique qui nous glacent »... Au cœur du poète naissant s'entre-croisent des influences de Pétrarque et de Jean-Jacques, de Parny et d'Ossian, de Byron. On pouvait voir en lui l'un de ces pionniers des littératures étrangères, qui reprenaient à leur compte le livre *De l'Allemagne* : en entrant à l'Académie de Mâcon, en 1811, il avait prononcé un discours sur l'avantage des lectures étrangères ; mais il avait ajouté « que les Français ont reçu éminemment en particulier ce goût qui sait choisir et perfectionne tout » ; il s'était gardé de conseiller l'imitation des étrangers, « de mauvaises copies de modèles dangereux (6) ».

(1) Préf. de 1849 des *Méditations*. — Ce vieillard serait M. de La Cense, selon M. Lanson, M. de Vaudran, selon M. Levaillant (*R. des Deux Mondes*, 15 nov. 1924).

(2) Cf. P.-M. MASSON, « Lam. et les deux Éléonores ». (*R. d'hist. lit.*, 1913.)

(3) Lettre à Virieu, déc. 1818.

(4) *Corresp.*, t. I, p. 319.

(5) Lettre du 26 janv. 1818. (DOUMIC, *Lettres d'Elvire à Lamartine*, p. 96.)

(6) Procès-verbal du secrétaire de l'Ac. de Mâcon (REYSSIÉ, *La*

Au vrai, le romantisme n'a effleuré qu'à peine le caractère de ce poète né d'un douloureux amour, mais fort d'une volonté de travail qui révèle « un homme », — selon le mot de Talleyrand à l'apparition des *Méditations*. Julie Charles à peine morte, il se jette, pour fuir les « rêveries de l'oisiveté », « les idées fixes et sans fond », sur son manuscrit de *Saül* (1). Il se raidit, il se raidira toujours contre le désespoir qui déprime ; prompt aux brusques sautes d'humeur, aux revirements imprévus (2), écoutant toujours la « conscience qui nous dit : Travaillez... Travaillez pour pouvoir dire au dernier moment : ...j'ai été utile à moi-même, j'ai accru mes idées... » (3), il ne s'attarde pas dans le marasme : « Oublions, oublions, c'est le secret de vivre (4)... » Oublions, c'est-à-dire : travaillons. Lamartine corrige avec application ses *Méditations*. Il en prépare la publication et le succès avec une ténacité victorieuse ; et, de ce succès, il sait tirer un juste profit temporel (5).

Est-ce là le rêveur du *Lac*, de l'*Isolement*? Est-ce lui que nous livrent les *Méditations*, en une confession romantique? Ce volume, où nous croyons trouver les chapitres successifs d'un roman d'amour, est-il vraiment le roman de Lamartine? Ce sont les commentaires de 1849 qui l'y mettront. L'aventure enfermée en ces vers vaporeux n'est ni précise, ni personnelle. Les héros n'en sont pas des êtres d'une heure. Elvire est à la fois Mme Charles, l'Italienne Graziella ; le personnage du *Vallon* est à la fois Lamartine et Virieu. Comme les classiques, il fond en un même type les

Jeunesse de Lamartine, 1892, p. 130-133.) Sur la faible influence qu'ont eue sur Lamartine les littératures, cf. Paul HAZARD, *R. des cours et conférences*, 1922. — Les lectures étrangères n'ont pas toujours en lui des résonances romantiques : *Werther*, par exemple, provoque en lui non pas le mal du siècle, mais « du goût pour le travail, le grec » (*Corresp.*, I, p. 177).

(1) Lettre à Virieu, 23 janv. 1818.

(2) *Corresp.*, t. I, p. 170.

(3) *Ibid.*, p. 248 (à Virieu, 30 juin 1810).

(4) *Nouvelles Méditations : Les préludes*, v. 145 sqq.

(5) « Je n'y cherche que l'utilité, c'est-à-dire des facilités pour arriver à mon but, » dit-il de la poésie, dans une lettre à miss Birch,

traits épars sur des visages divers. L'homme qui dit : « J'ai vécu, » et dont le front est « blanchi par le temps », le philosophe anxieux de *l'Homme* n'est pas ce poète de trente ans. Il oublie le Lamartine d'un jour, ou plutôt il lui fait jouer un rôle poétique, lui confère la dignité d'un symbole : « Pour écrire à d'autres, disait-il à Virieu, il faut que je me monte jusqu'à un certain point la tête, et que je me fasse... un caractère de convention (1). » Un caractère de convention, ce mot s'appliquerait plus d'une fois aux *Méditations* : de là, ce qu'elles ont peut-être de factice, mais aussi une signification générale, et ces corrections qui en effacent les traits particuliers, l'anecdote éphémère (2).

Quelques noms, il est vrai, ou quelques initiales, les situent dans l'espace : La Roche-Guyon, le lac du Bourget, le golfe de Baïa ; et tel vallon, telle montagne, tel clocher ont leurs noms aussi, que le lecteur devine. Mais Lamartine ne copie pas des paysages précis ; il leur emprunte plutôt de larges symboles, en confond les traits divers. Il place un lac, — sans doute le lac du Bourget, — dans le paysage de *l'Isolement*, au pied du Craz ; et aussi des palais, des chaumières. Il semble méditer sur « la montagne » par excellence, à l'ombre « du vieux chêne » entre les vieux chênes. Il est « au bord des lacs mélancoliques », et non point du seul lac du Bourget. « Au lieu de *lac mélancolique*, dit le Joseph Delorme de Sainte-Beuve, mettre *lac bleu*. » Mais Lamartine est moins romantique que Joseph Delorme.

Moins romantique par l'âme comme par la couleur. Sans doute, le byronisme jette de brefs et durs éclairs dans les *Méditations* ; le désespoir y gronde ; mais le poète réfute son propre byronisme, en efface les traits les plus sombres (3), songe à « anéantir » son hymne de déses-

le 5 janv. 1821. (DOUMIC, « Le mariage de Lamart. », *R. des Deux Mondes*, 1^{er} sept. 1905.) — Cf. les « Souvenirs de M. de Sainte-Aulaire », pub. dans la *R. de Paris*, juil. 1925.

(1) 30 nov. 1814.

(2) Par exemple dans *le Lac*, où la correction de *pleuré* en *révé* dans *l'Isolement*.

(3) Dans *l'Homme*.

poir (1), ne le conserve que pour y répondre. Ses premiers lecteurs, comme Genoude, voient en lui le défenseur de l'ordre chrétien en face de Byron (2); et si quelqu'un le traite de Byron, c'est de « lord Byron coiffé à la française » (3), ou de « lord Byron français » (4). Français, sans doute, par cette raison qui brille sur les pires orages. Il chante « l'hymne de la raison »; il entend « la voix de l'univers » dans l'*intelligence* humaine. « Dieu, pour le concevoir, a fait l'intelligence; » elle impose à cette poésie rêveuse le ferme dessein d'un plan.

Ces élégies, en effet, obéissent à une classique composition; cette poésie d'une molle fluidité repose sur une trame solide; jaillie de l'âme, elle se soumet au labeur patient : aux lettres du poète, à ses manuscrits, on peut suivre ses tâtonnements, ses scrupules. Il attache plus de prix à ses épîtres, conformes aux modèles classiques d'un genre consacré, qu'aux pièces vaporeuses qui ont mieux servi sa gloire. Il est aisé de saisir la filiation de cette jeune poésie, parmi les maîtres du passé. Dès 1820, un Feletz citait au nombre des « réminiscences » des *Méditations* des vers de Louis Racine, de J.-B. Rousseau. Le classique Léon Thiessé reconnaissait, dans ce jeune poète qui pouvait lui-même « devenir classique » un jour, des souvenirs de Pascal, de Louis Racine (5). Grands échos du passé; rouille du vieux temps, aussi : que de « chars », dans ces vers, — chars de la nuit, de l'aurore, de « la reine des ombres », — que de Zéphirs et d'Aquilons, d'astres au front d'argent et de rois brillants du jour, que de lambeaux fanés du dix-huitième siècle des Léonard (6), des Thomas (7), et que de figures

(1) Lettre à Virieu, 1^{er} déc. 1818.

(2) *Le Conservateur*, t. VI, p. 508.

(3) STENDHAL, lettre à R. C., 29 déc. 1821.

(4) Imbert GALOIS, lettre de 1828 (dans : V. Hugo : *Litt. et phil. mêlées*, p. 362).

(5) *Revue encyclopédique*, t. VIII, p. 72-83, oct. 1820.

(6) « L'océan des âges » du *Lac*. D'ailleurs, et sans doute avant d'avoir lu Léonard, Lamartine avait dit, dans ses *Adieux au collègue de Belley*, en un hémistiche fort semblable : « Sur l'océan du monde. »

(7) Pour le : « O temps, suspends ton vol », du *Lac*; pour : « Sur

antiques, quelle galerie classique de lieux communs, de Catons, de Brutus...

Peut-être, il est vrai, à les lire dans l'ordre de leur composition, saisisait-on dans ces *Méditations* une évolution vers le romantisme : le thème du *Golfe de Baïa*, repris dans *le Lac*, s'y orchestre en style romantique ; la « Mélancolie », personnifiée, qui s'asseyait, en déesse classique, au bord du golfe, flotte en un sentiment universel sur le lac ; les mêmes rimes, les mêmes mots, la même vision des jours qui fuient et de la barque qui glisse, passent du monde d'Horace au monde de la sensibilité moderne. Les rêves désabusés ou la paix de la retraite, que personnifiait une image classique dans *Adieu*, — « Tel un pilote octogénaire..., » — éveillent des images plus confuses et plus obsédantes dans *la Foi* (1). Le poète passe du style allégorique au style symbolique. Ou encore des blasphèmes classiques du *Désespoir* (2) aux blasphèmes byroniens de *l'Homme* (3). Un mot, découvert, pour ainsi dire, en Allemagne par son ami Virieu, devient à ses yeux le tout de l'âme et de la poésie : *l'infini* (4). Avec lui, c'est le romantisme qui entre vraiment dans les *Méditations*.

Les classiques du temps l'y virent-ils ? En dépit de la colère d'Andrieux, des chicanes de Mme de Genlis ou de *la Minerve littéraire*, ils leur firent bon accueil, y reconnurent le lyrisme qu'ils attendaient, qui occupait la place abandonnée de Parny, de Millevoye. « Le roi, écrit Lamartine à Virieu, en a fait des compliments superbes : tous les plus antipoètes, MM. de Talleyrand, Molé, Mounier, Pasquier, les lisent, les récitent... » Les maîtres de l'Université se joignent aux

les mondes détruits, » qui, d'ailleurs, peut aussi bien venir de *Corinne* (X, 1).

(1) « Telle est notre âme après ces grands ébranlements, etc »

(2) Et presque raciniens, oserait-on dire : « Terre, élève la voix ; cieux, répondez... »

(3) Et presque bibliques, oserait-on dire encore, dans ce rythme martelé de versets, aux nerveuses antithèses : « Gloire à toi, etc... »

(4) Lettre à Virieu, 21 oct. 1818. — Non pas que le mot soit absent des *Méditations* avant cette date, mais il ne semble y avoir ni la même nuance, ni la même place.

antipoètes, Villemain surtout, de qui Lamartine avait peur (1). Et ce sont les pièces les plus classiques, — épîtres, pièces fugitives, — que distinguèrent les lecteurs de 1820 (2). Combien d'entre eux y devinèrent, comme le dira Sainte-Beuve à Verlaine (3), un printemps poétique et un « point de départ » ?

Lamartine ne prend pas une attitude de novateur, n'entre pas en lutte avec la tradition. Respectueux de la société, des coutumes, il aspire à « s'enchâsser » « dans l'ordre établi... » : « Il faut enfin ordonner sévèrement son existence selon les lois établies... Appuyons-nous sur les soutiens qui ont servi à nos pères. *Ergo*, marions-nous, » conclut-il ; il se marie. Il ne sape pas non plus « l'ordre établi » en littérature : il se soumet aux critiques, veut leur donner « moins de prise » dans ses *Nouvelles Méditations* (4), qui ne prennent leur apparence d'improvisation et d'inachevé que par d'ingénieux artifices (5). Une effusion comme le *Crucifix* se dégage d'un canevas en prose. Le poète qui prétend chanter « comme l'homme respire » reste maître de son art : une page comme ses *Préludes* est un morceau de virtuosité poétique, « un délassement littéraire », — il en fait l'aveu. Sa *Mort de Socrate*, son *Dernier chant du pèlerinage de Harold* ne seront pas non plus « le déchirement sonore de son cœur » : essais de poésie impersonnelle, efforts pour traduire l'âme de la Grèce ou de Byron : « L'auteur et le héros ont deux langages opposés, » dit l'avertissement du *Dernier chant* (6) ; et les ciselures dont il pare la coupe de Socrate font songer aux ciselures alexandrines de Chénier.

(1) Lettre à Virieu, 10 janvier 1819.

(2) Dans son article du *Conservateur litt.*, V. Hugo s'arrête surtout au *Souvenir*, à *l'Homme*, à *Dieu*, à la *Poésie sacrée*, à la *Semaine sainte*, à *Invocation*.

(3) Dans une lettre où il situe les *Méditations* en 1819.

(4) A Mme de Raigecourt, 28 avril 1820.

(5) Cf. M. LEVAILLANT, « le centenaire des *Nouvelles Méditations* », *R. des Deux Mondes*, 15 sept. 1923.

(6) Les parenthèses de précaution ne manquent pas, dans le poème de Lamartine : « O Christ, pardonne-lui ! » s'écrie-t-il en voyant le « sceptique Harold » négliger le pèlerinage de Jérusalem.

Son héros est « le cœur de l'homme en général » (1). Que l'on compare, pour sentir la distance de deux génies, le *Childe-Harold* de Byron, « poème dont rien dans les littératures classiques ne peut nous donner une idée » (2), et celui de Lamartine. Dans le premier, dans ce Harold en voyage vers la beauté classique, se réveille sans cesse le fils d'Albion et le regret de son île brumeuse, où il cherche à regagner son droit de cité ; sur le Rialto, il glorifie les ombres shakespeariennes, Othello, Shylock, plus durable que cette cité (3) ; au-dessus des gloires romaines il place le Sylla anglais, Cromwell, « le plus sage des usurpateurs... immortel rebelle » ; il invoque, des bords de l'Adriatique, le « séjour sacré de la sagesse et de la liberté » qui l'a vu naître : « Si je vais chercher une autre patrie au delà des mers... j'aimais la mienne peut-être (4) ! » Le Harold de Lamartine est le doute et le désespoir en voyage ; il incarne des idées générales ; son lyrisme est oratoire. Et Lamartine passe par degrés de la « méditation » personnelle à « l'harmonie » universelle.

Il s'y élève en contemplant le monde et l'humanité dans leur ensemble, en rêvant, dès 1821, dès 1819 peut-être, d'écrire une épopée de l'universelle humanité. Un besoin d'unité le pousse, qui est un besoin d'harmonie : l'harmonie, qui est tantôt « l'âme des cieux » (5), tantôt « l'écho qui change en harmonie

Le retentissement de ce monde mortel » (6),

tantôt la perception « des rapports mystérieux entre l'invisible et le visible » (7), n'est-ce pas l'éclectisme suprême, un éclectisme panthéiste, qui ramène le monde à Dieu et Dieu au monde, le paganisme au christianisme et le chris-

(1) Avertissement du *Dernier chant du pèlerinage de Harold*.

(2) *Ibid.* (Édition Dondey-Dupré, 1825, p. 11)

(3) BYRON, *Pèlerinage de Childe-Harold*, IV, 1v

(4) *Ibid.*, IV, VIII.

(5) *Harmonies : la Voix humaine*.

(6) *Ibid.* : *Invocation*.

(7) *Voyage en Orient*.

tianisme au paganisme, comme dans *la Mort de Socrate*, la vie intérieure du poète même à une pacifique unité, le *moi* du poète à l'humanité? Il va chanter, maintenant, l'hymne de la vie et de la mort sans y mêler ses attaches personnelles, sa propre vie bornée. Une harmonie comme sa *Pensée des morts* prête une voix aux deuils des autres hommes, au moment, — Lamartine en convient, — où « rien n'était triste dans sa vie, rien vide dans son cœur ». Son père, sa mère vivent encore, et il pleure sur « la mère ravie » à ses enfants, sur « l'ombre pâle d'un père ». C'est l'étape du repos, des joies domestiques dans la lumière de l'Italie : « Mon cœur était plein sans déborder, » dira-t-il dans le commentaire d'une Harmonie. Age de plénitude et d'équilibre, « années de sérénité... silence des passions (1), rêves sans tristesse, effusions sans trouble, moment où l'homme modéré ou dégagé peut dire : Je suis heureux (2), » où il s'appuie à l'ordre social et le chante :

*Il fonde les cités, familles immortelles
Et, pour le soutenir, il élève les lois,
Qui, de ces monuments colonnes éternelles,
Du temple social se divisent le poids (3).*

La poésie s'accorde à l'âme en vers simples, en tranquilles élévations : « Si elles ont un mérite poétique à mes yeux, dit Lamartine de quelques strophes qu'il adresse à Virieu, c'est dans la simplicité du style, si difficile à garder avec nos rythmes. » Il lui semble que le goût du jour, — et sans doute Sainte-Beuve l'en a-t-il persuadé, dans leurs entretiens, — entraîne la poésie moderne vers un lyrisme naturel ; il entreprend « des vers d'un nouveau style, moins pompeux, moins solennel, d'après ce qu'il a vu et entendu à Paris » (4). Il ménage les « antipoètes ».

Les jeunes romantiques s'étonnent même de sa prudence, l'appellent le poète de prosateurs. Dès 1820, Soumet ten-

(1) *Harmonies* : *Invocation*, Commentaire.

(2) Lettre à Virieu, 11 déc. 1828.

(3) *Harm.* : *l'Humanité*.

(4) Lettre à Virieu, 1^{er} août 1829.

tait de tourner ce reproche en éloge. Mais peu à peu la distance s'accroissait entre les champions du romantisme et ce gentilhomme dédaigneux des luttes littéraires, qui s'informait de loin, sans empressement, des efforts de *la Muse française*, refusait de se laisser enrôler. Il ne se permettait pas parmi ces téméraires, et *la Muse* lui rendait colère pour mépris. Émile Deschamps, Guiraud, Soumet complotaient sa ruine : « Il se permet en vérité de ces négligences, de ces fautes d'orthographe et de langue (1)... ; » ils firent foudroyer ces fautes et ces négligences par une main impitoyable et obscure. « Elle est en vérité fort amusante, dit Lamartine de *la Muse*, dans une lettre à Genoude. C'est le désordre au lieu du génie (2). » Il reste à un égal écart du parti académique et des doctrinaires qui siègent sur le canapé de la rue du Cherche-Midi autour de Victor Hugo : « Amis et ennemis disparaîtront bientôt, et les deux absurdités rivales, en s'écroulant, feront place à la vérité en littérature : vérité dans les sentiments, force et sûreté dans l'expression (3). » « Je ne suis ni classique comme vous l'entendez, ni romantique comme ils l'entendent, » dit-il encore à Genoude (4) ; et à Victor Hugo : « On se bat dans les ténèbres, dans un temps comme celui-ci où tout est confusion (5). » Il ne consentit pas à se battre dans les ténèbres, à s'enfermer dans un camp. Il demeura, — comme le déclare l'un des romantiques qui lui restèrent fidèles, Alfred de Vigny, — « en rapport avec tous les cœurs (6). »

Loin des cénacles parisiens, il communiait sans doute avec les grandes émotions de son temps ; et, quoiqu'elle se refusât à chanter Napoléon, sa poésie ne restait pas insensible à la « muse des derniers temps » (7). Mais elle gardait ses anciennes parures, ses « cheveux d'ébène », ses « célestes

(1) E. Deschamps à Guiraud, 4 oct. 1823.

(2) 22 mars 1824.

(3) *Correspondance*, t. II, p. 265.

(4) 13 juin 1824.

(5) 13 nov. 1823 (*R. de Paris*, 15 avril 1904).

(6) A. V. Hugo, 3 oct. 1823.

(7) *Dernier chant du pèlerinage de Harold*, v. 1.

lambris », ses « astres des nuits », ses chants du cygne ; elle ne renonçait ni à ses Phébés, ni à ses Parthénopes, ni à ses Arachnés, ni à ses Philomèles, ni à ses urnes (1) ; et l'on murmurait dans les rangs romantiques. « Il n'ose pas toujours dire les choses par leur nom, déclarait Vigny : l'eau qui sort d'une *urne écumeuse* au lieu d'une *bouillotte* (2). » « Ah ! disait Nodier, j'ai souvent entendu chanter dans les bois de Milly cet oiseau des heures du sommeil... ; mais il ne s'appelait pas Philomèle, il s'appelait le rossignol... Quant à l'urne, je la condamne impitoyablement : une autre fois, je vous en supplie, dites vase, dites jarre. » Lui, cependant, il allait de lui-même aux mots nobles, aux expressions vagues ; il simplifie, il amplifie ; il domine les choses et la mêlée littéraire, comme la nature du haut du Craz.

Il jette parfois une œuvre dans cette mêlée : son *Harold*, par exemple, illustration du romantisme, exercice de poésie nouvelle. « C'est du romantisme le mieux conditionné, » écrit-il à Mme de Raigecourt (3). Il y jette aussi, parfois, un conseil ; il demande au jeune cénacle de s'affranchir des vétilles d'écoles, des querelles de forme, « de l'hémistiche et de la diphtongue », de s'élever à de plus hautes ambitions, mais prudemment : « Allez doucement dans le début, suivez la pente et le courant de l'opinion qui se forme ; ne la devancez pas trop, autrement vous ferez un haro universel ! On vous donnerait un nom, et tout serait dit en France (4). » Aux vers que lui adresse Sainte-Beuve, il répond par des conseils de correction, d'amicaux reproches, — d'une amitié qu'on ne pardonne guère (5). Quand il entre à l'Académie, en 1830, il y apparaît comme un arbitre impartial, apportant noblement son témoignage à ses cadets, vantant cette « révolution » qui « nous détache d'une Muse sans individualité ».

(1) V. aussi l'inévitable statue de Memnon : *Nouv. Médit. : Bonaparte*, v. 36 ; *Dern. chant du pèler. d'Harold*, v. 20. — Cf. *Méditations, l'Enthousiasme*, vers 76.

(2) *Souvenirs de Juste OLIVIER*, p. 16.

(3) 22 janvier 1825.

(4) Lettre à V. Hugo, 14 sept. 1823, dans *R. de Paris*, 15 avril 1904.

(5) *Secondes Harmonies : Épître à M. de Sainte-Beuve*.

Mais ce n'est pas au romantisme qu'il veut ouvrir les portes de l'Académie, c'est au génie : « Sans acception d'écoles..., vous vous placerez, comme la vérité, au-dessus de tous les systèmes. Tous les systèmes sont faux ; le génie seul est vrai... »

Tous les systèmes sont faux... Ces mots, en cette année où triomphe le système romantique !

III. — LE CLASSICISME DE « LA MUSE FRANÇAISE »

Un système exige une école, et une école exige un nom. Celui de « Muse française » peut s'appliquer à d'autres poètes encore qu'à ceux qui s'enveloppèrent, de juillet 1823 à juillet 1824, sous le « manteau bleu » (1) de *la Muse française* ; il peut s'étendre à tout un cénacle qui survivra à l'éphémère revue de 1823, cénacle où les humeurs sont diverses sans doute, mais qui se groupe dans les mêmes foyers, autour de Nodier, autour de Hugo, accaparé par des éditeurs qui mettent dans le format, la typographie et les gravures, le ton romantique. Ce ton romantique est aussi dans les salons où les moindres vers produisent des exclamations enthousiastes (2) et le susurrement précieux d'Émile Deschamps : « Châmant (3). » Il est dans les théâtres, où les spectateurs s'exaltent, s'évanouissent comme au *Léonidas* de Pichat, dansent des fandangos échevelés pour célébrer une victoire romantique. Il est dans les mots, les cris, la coupe de l'habit, l'allure et l'accent. Mais est-il dans les esprits ?

*On dit qu'en un contrat sur parchemin gothique
Rédigé par Lefèvre et par Deschamps relu,
Ils ont tous griffonné leur mépris absolu
Pour les sots écrivains dont la classique race
Les fait bâiller au nom de Virgile et d'Horace (4),*

(1) ÉM. DESCHAMPS, XI^e livraison de *la Muse française*.

(2) MME ANCELOT, *Foyers éteints*, 1857, p. 125.

(3) A. KARR, *les Guépes*, 19 déc. 1875.

(4) BAOUR-LORMIAN, *Encore un mot*, 1826.

ainsi les accuse Baour-Lormian... Aucun contrat ne fut jamais plus mal observé. Le romantisme, en fait, était souvent pour les poètes de ce cénacle chose apprise et acquise : plus d'un n'était qu'un classique converti, et mal converti. Un Gaspard de Pons, par exemple, n'était venu au byronisme qu'après avoir suivi les traces des libertins du dix-huitième siècle, raillé les amours d'Atala, l'anglomanie littéraire,

S'il vous faut des bandits, hélas!

Pourquoi les prendre à l'Angleterre (1)?

et s'être attardé à « relire encore et Gresset et Laclos » (2) : *la Muse française*, par la plume de Vigny, l'accueille comme un enfant prodigue, un romantique de fraîche date, sorti « du sentier des Bertin et des Parny » ; mais il ne se prend pas au jeu de sa propre frénésie ; et quand ses amis évolueront vers un romantisme plus décidé, il grondera, en reproches aigres-doux. Les Lefèvre et les Deschamps ont grandi dans des salons classiques, auprès de pères au goût classique, qui leur ont fait admirer « les dernières colonnes du dix-huitième siècle », Lebrun, Ducis, M.-J. Chénier,

Fontanes qui veilla, flambeau pur et brillant

Comme un autre Boileau, près de Chateaubriand,

comme dit Émile Deschamps ; ils ont été élevés « dans le respect de Gentil-Bernard », ont cru « que Saint-Lambert était un grand homme » (3) ; fils de bourgeois, ils sont entrés dans les carrières bourgeoises. Un autre, un Vigny, a reçu la sagesse du dix-huitième siècle, auprès de parents déjà vieux, mais dont le cœur et l'esprit restaient jeunes : sa mère était une de ces têtes raisonnables, ironiques et froides qui furent la parure du dix-huitième siècle ; elle avait fait aimer à son fils les peintres classiques qu'elle imitait ; elle rédigea pour lui, au moment où il entrait

(1) *Épître sur les dangers de la haute littérature.*

(2) *Épître sur les infortunes de la jeunesse.*

(3) J. LEFÈVRE, *Vespres de l'abbaye du Val*, 1842, t. II, p. 48.

dans sa vie d'homme, des conseils de prudente morale, sans illusion; et c'est avec la même clairvoyance qu'elle gourmandait son style romantique; mais aussi, que de remarques justes et fines, que de leçons pour le génie laborieux de ce fils, pour ses amas d'ellipses et d'inversions : « C'est à refaire, car on écrit en français pour des Français ! » Ou encore un Victor Hugo avait pour mère une bourgeoise froide et ironique, pour père un soldat lettré, qui fréquentait les classiques anciens, l'*Iliade* et surtout les Latins : ce père destinait son fils aux mathématiques, et, à la « longue rêverie » de cette enfance de poète, il imposa des « études exactes » (1). Par leurs origines, par leurs premiers maîtres, ces romantiques de *la Muse* sont maintenus au seuil d'un timide romantisme.

Leur grand maître, celui qu'ils glorifient dans la disgrâce, est ce Chateaubriand du parti de l'ordre qu'ils opposent au satanisme de Byron : « Childe-Harold et René n'ont aucun trait de ressemblance, » affirme Guiraud (2). Un autre maître qui se mêle en personne à leurs luttes est ce Charles Nodier, génie bonhomme, à la fois ironique et ingénu, enthousiaste et mystificateur, toujours prêt à désavouer ces histoires de vampires où il se divertit. Dès longtemps, une sorte de duplicité souriante a fait de lui un conteur romantique et un critique classique. Il attaquait, en 1802, Chateaubriand dans un *Parnasse du jour* anonyme, couvrait de fleurs Andrieux, M.-J. Chénier; un peu plus tard, il était le romantique des *Tristes*; un peu plus tard encore, inaugurant un cours à Dôle, il faisait amende honorable au « beau classique » : marche capricieuse où il rencontrait tour à tour classicisme et romantisme, les mêlait. Dans son cours de Dôle, il citait pêle-mêle Delille, La Harpe, Chateaubriand, vantait Shakespeare, prônait le drame (3). Il allait s'enrichir d'exotisme en Illyrie, puis revenait en France attaquer le roman-

(1) *Les Rayons et les Ombres*, préface.

(2) *Musc française* (édit. Marsan), t. II, p. 7.

(3) Jean LARAT, *Tradition et Exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier*, p. 343-354.

tisme : « Je dis, écrivait-il en 1814 dans le *Journal de l'Empire*, que le genre *romantique* est une invention fausse... ; » il servait la politique littéraire de l'Empire ; puis il s'avisa, après 1815, de mêler au classicisme du *Journal des Débats* quelque indulgence pour « l'école mélancolique ». Après 1820, il glissa, de son allure nonchalante, vers les jeunes poètes, osa railler, dans la classique *Quotidienne*, « les classiques » qui régnaient « au nom d'Aristote sur la littérature européenne » (1). Jeune d'une jeunesse que l'âge ne désarmait pas, il voulut plaire aux jeunes, publia des « songes romantiques », des « voyages romantiques », anima *la Muse française* de spirituelles escarmouches ; mais il ne fut pas un ami sans réserve ni reprises : il mit le buste de Hugo dans son salon, mais il se garda de consacrer ses œuvres par des éloges éclatants, égratigna *les Orientales*, — faux candide qui manœuvrait avec adresse, collaborant à *la Muse*, haussant les épaules aux « sottises critiques de *la Muse* » (2), consolant tout bas ses plus vieux amis des coups des plus jeunes... Il est d'une autre génération que la nouvelle pléiade, et déjà d'un autre monde. Il sera sévère pour la publicité orageuse de Hugo ; il sera le « Néophobus » dont les critiques irriteront Augustin Thierry. Il a distingué la cause du genre romantique de celle du genre frénétique, — et c'était peut-être distinguer le romantisme classique du romantisme romantique, « ce genre souvent ridicule et quelquefois révoltant qu'on appelle en France romantique » (3). Le romantisme qui se forme auprès de ce maître hésitant entre-croise la flânerie à la passion, la parodie au lyrisme.

La jeunesse de *la Muse française* n'a pas oublié non plus

(1) 11 mars 1823.

(2) Lettre à V. Hugo, 18 décembre 1823.

(3) Préf. du *Château de Saint-Aldobrand*, 1821. — Cf. préf. de *Trilby* (1822) : « Personne n'est plus disposé que moi à convenir que le genre romantique est un fort mauvais genre, surtout tant qu'il ne sera pas défini, et que tout ce qui est essentiellement détestable appartiendra, comme par une nécessité invincible, au genre romantique... »

ses maîtres de rhétorique. Dans ses rangs, les libéraux comme Belmontet, Desjardins, jettent sur ses fleurs de lys un coin de toge romaine (1), les royalistes, comme Hugo, restent pénétrés de leur Tacite et de leur Virgile (2). Hugo jeune connaît mieux l'ancienne Rome que l'ancienne France : quand il chante la statue de Henri IV, il laisse voir, — il l'avouera, — qu'il a appris au collège moins d'histoire de France que de latin. Assurément, il a senti passer le grand souffle de son temps, il a défendu *Atala* contre les railleries de sa mère, suivi la marche triomphante de Chateaubriand, de Lamennais. Mais il s'est attaché d'abord à François de Neufchâteau ; et sans doute il raille les cours du classique libéral Tissot, mais il y assiste ; il s'excuse de chanter *l'Enseignement mutuel* cher à la *Minerve*, mais il le chante, en invoquant l'exemple des classiques, de Fénelon, de Pascal, contre les foudres religieuses et

...cet appareil de pouvoir monacal,
Que Fénelon craignait et dont riait Pascal.

Dans leur art, comme dans leurs doctrines, les débutants du Cénacle vivent de souvenirs classiques.

Leurs propres audaces les effraient. Un jour d'octobre 1823, l'un des chefs de la *Muse*, Alexandre Guiraud, rencontre le classique Edmond Géraud, écoute ses objur-gations : le Bordelais conjure le Toulousain de sauver son talent « de la fréquentation des écrivains romantiques, les Nodier, les Hugo... ». Et Guiraud, sans se compromettre, « excuse tout doucement ses amis » (3). Avec quel scrupule son ami Soumet ne corrige-t-il pas un vers de sa *Clytem-nestre*, où une épithète enjambait l'hémistiche : il prêche le travail, la simplicité. « Point de précipitation, des vers

(1) Desjardins, qui célébrait, en 1822, les Brutus et évoquait Corneille, leur poète, — Belmontet, qui chantait, en l'honneur de Talma, « Corneille, vieux foyer d'où sortit toute Rome, » « Racine, astre des vers aux rayons délicats. » (*Talma*, Toulouse, 1819.) — Cf. L. SÉCHÉ, *le Cénacle de la Muse française*.

(2) A. GUIARD, *Virgile et Victor Hugo*.

(3) L. SÉCHÉ, *loc. cit.*

simples et la plus grande pureté de style. » Ses accès même de romantisme lui inspirent des remords : a-t-il risqué, en imitant Schiller : « Prends ce mouchoir, gage de ma tendresse, » il s'excuse. Peut-être faudrait-il : « *Prends ce tissu...* » Un classique, comme Andrieux, fait grâce à Guiraud, crédit à Soumet (1). Ce sont des enfants perdus du classicisme. Un jour viendra, — un jour de 1824, — où Soumet sacrifiera *la Muse* à l'Académie, fera solennellement, en face d'Auger, acte d'« orthodoxie littéraire » ; un jour aussi où Guiraud s'écartera du romantisme qui s'écarte de la religion. « En 1820, écrira Saintine dans une notice, les classiques étaient représentés... par MM. Étienne, Jouy, Arnault, les romantiques par MM. Soumet, Guiraud et Lebrun. En 1830, les classiques étaient MM. Lebrun, Guiraud, Soumet... » Et Michel Pichat aussi, s'il n'était pas mort avant 1830, — Pichat qui avait eu son heure triomphale à la tête du jeune groupe, quand son *Léonidas*, dans une brillante soirée de 1825, mettait, disait-on, en fuite les « Mèdes » du Théâtre-Français, mais qui donnait là, dans ses vers fleuris d'inversions, l'une des dernières tragédies classiques : « des vers simples, et la plus grande pureté du style, le vers de Pichat est toujours une ligne droite, » écrit Soumet à Guiraud, le 20 décembre 1820. La prudence et la sagesse règnent parmi ces jeunes gens.

L'académisme même, parfois. Dans l'attitude sculpturale d'une Delphine Gay, les classiques croyaient reconnaître leur Muse aussi bien que les romantiques ; ils la mettaient en garde contre l'exemple des jeunes poètes : « Ne souffrez pas, lui écrivait Auger en 1824, que les heureux dons de votre imagination soient pervertis par je ne sais quelle fée à la mode... » « Votre simplicité est classique, » lui déclare Jouy en 1825 ; et Daru à la même époque : « Vous êtes le soutien de l'ancienne école... C'est que cette ancienne école est la bonne... » Les romantiques revendiquent pourtant cette muse d'Académie ; ils ne répudient ni la noblesse ni la raison, et leur génie est même opprimé

(1) *Ibid.*, p. 119 et 47-52.

parfois par leur raison bourgeoise : un Jules Lefèvre, par exemple, malgré sa voix caverneuse, sa mèche romantique, son talent « plein de sève et d'énergie », à en croire *le Conservateur littéraire*, malgré le marasme et l'opium, demeure prisonnier : « Ma parole se refuse à exprimer mon âme, » gémit-il, comme gémit Mme Amable Tastu, l'une des Muses de *la Muse* :

*L'esprit captif qui dans mon sein demeure
Bat vainement les murs de sa prison.*

C'est que le génie aventureux s'inquiète de ses propres audaces, se les interdit, se réprime lui-même : dans *la Muse française* même, Émile Deschamps tend la main aux hommes d'autrefois : « Dans la situation particulière où se trouve la littérature en France, il est très utile que les corps académiques opposent une digue puissante au système d'innovation aventureuse de quelques-uns de nos jeunes poètes... ; » il veut imposer au « Pégase du dix-neuvième siècle deux cavaliers dont l'un tienne la bride et l'autre les éperons : de cette manière, il ne pourra ni s'emporter, ni s'arrêter » (1). Tout en suivant les modèles étrangers, il n'évite pas de « retomber dans les moules français du dernier siècle », parce qu'il pense, comme il le dira dans une préface de 1841, « qu'à tout prendre, il vaut peut-être mieux quelquefois ressembler à son père qu'à son voisin » : il est de ceux qui, avec l'âge, ressembleront de plus en plus « à leur père » ; il ne voudra pas déroger dans le romantisme turbulent et plébéien qui se déchaînera après 1830... « ...Quelques-uns de nous ont péché, écrira-t-il à Elim Mettscherski,

*...il leur plut,
Littéraires frondeurs se faire rois des halles... »*

(1) L'année suivante, en octobre 1825, V. Hugo se présentera de même auprès de Lamartine, les rênes en mains :

Montés au même char...

Nous tiendrons pour lutter dans l'arène lyrique,

Toi la lance, moi les coursiers.

(*Odes et Ballades*, III, I.)

il aura pour la bohème romantique le sourire froid du sceptique :

...*Maint poète*

Se plaint chez Tortonî que son astre fatal (1).

Ce bourgeois de Paris incarne le romantisme discret et raisonnable des débuts de cette *Muse française*, qui fut un « salon et même un boudoir », selon le mot de Véron, un boudoir assez semblable à ceux du dix-huitième siècle.

Elle fut aussi un oratoire, et les cœurs s'y efforcèrent à la sagesse comme les styles ; elle sent avec épouvante les forces menaçantes que recèle un romantisme sans frein. Sans doute Jules Lefèvre byronise, mais Saint-Valry le blâme de son byronisme et dénonce, dès 1823, dans son *Parricide*, « presque tous les défauts de l'école romantique qui s'élève. » Ulric Guttinguer, qui apporte de Rouen à *la Muse* toute la jeunesse de ses quarante ans et toute sa candeur, s'en tient aussi à un romantisme idéaliste, sentimental, qui n'évoque le péché que pour le couronner de remords ; dans le roman d'*Arthur*, qui sera son *Volupté*, il étalera ingénument son propos d'édification, à la gloire de la vertu lénifiante des classiques ; il se proposera d'arracher les vers de Byron des mains de la jeunesse : « Dans quel abîme d'abrutissement lord Byron n'a-t-il pas vécu ? » Et il lui proposera les chefs-d'œuvre de la sagesse classique : Saint François de Sales, Fénelon, Racine, les lettres de Bossuet. « L'oncle Arthur », comme l'appellera Marie Nodier, n'est pas le seul, parmi les membres de *la Muse française*, à remonter la pente de la frénésie romantique : que Mme Amable Tastu, par exemple, ajoute son élégie aux élégies sans nombre de *la Muse*, qu'elle délaie Byron, paraphrase Shelley, s'égare vers les cimes, sa vraie nature n'est pas là ; ces cimes abruptes l'effraient ; elle est faite pour les plaines coutumières, la maternité, les devoirs du foyer ; elle remerciera son Ariel, en lui faisant ses

(1) *Poésies* d'Ém. DESCHAMPS, 1841, p. 233.

adieux, de ne l'avoir jamais entraînée dans « le chemin sublime » des génies romantiques. Même une Marceline Desbordes-Valmore, qui n'échappe pas à la fièvre de ses souvenirs ardents, de ce frisson de l'aventure qu'elle a connu dès l'enfance, de ses odyssées misérables, de ses amours sans bonheur, ce « poète maudit » qui possède le secret des musiques voilées et qui dépense son âme généreuse à admirer, à aimer, saura se résigner, dépassera l'individualisme romantique, l'orgueil de la passion ; condamnée à une existence précaire, cette femme, qui ne sut jamais vaincre la destinée, luttera sans révolte dans les petites luttes de chaque jour ; elle mettra tout son soin à épargner à sa fille ses illusions orageuses : « Éloigne-toi des illusions qui peuvent amener de telles épreuves ; » romantique assagie, qui accepte les leçons de la vie. *La Muse française* ne proscriit pas le sens commun : on croirait, chez Victor Hugo, lire parfois un Corneille prosaïque, à la morale sentencieuse amie des judicieuses formules :

*A quoi tiennent, mon Dieu, les vertus politiques ?
Combien doivent leur chute à leur sort rigoureux,
Et combien semblent purs qui ne furent qu'heureux ?*

Un fond de vérités morales et religieuses remonte à la surface de ce lyrisme : s'il peint la douleur fatale des êtres marqués pour la solitude, il en tire une leçon de force :

*Mais si de son glaive de flamme
Le malheur déchire ton âme,
Ami, c'est pour la féconder (1).*

La sagesse règne au Cénacle.

Et l'éclectisme aussi, cet éclectisme qui est fait de classicisme et de romantisme. Dès son coup d'essai, sa comédie du *Tour de faveur*, un Émile Deschamps s'établissait entre les

(1) *Odes et Ballades*, v, 21.

deux partis contraires, et son héros, impartial dans la lutte littéraire, se déclarait :

...pour le beau, pour le vrai
Le naturel partout où je le trouverai.

Le génie de ce dilettante, et de tant d'autres qui furent ses voisins de poésie, est le caprice : « J'ai suivi les impulsions de mon cœur et de mon caprice, » dira-t-il dans sa préface de 1841 ; et sa grande justification, dans ses sujets et ses inspirations, sera celle du Hugo de *Cromwell* et des *Orientales* : « Mon idée était là dans le moment (1). » Au gré de leur idée, le Vigny et le Hugo de la jeunesse entremêlent inspirations classiques et inspirations romantiques.

Chez Vigny, celui de *Moïse*, de *la Fille de Jephté*, de *la Prison*, quelques cris de détresse, l'influence de Byron, de Walter Scott, sont peut-être toute la part du romantisme, et elle arrive jusqu'à nous accrue des résonances de *la Maison du berger*, du *Mont des Oliviers*. Le Vigny de *la Muse française* n'est pas un Moïse « puissant et solitaire » ; un peu de la grâce du dix-huitième siècle revit en lui. Même l'on s'étonne que ce trop joli poète, ce galant imitateur d'André Chénier soit un penseur sans illusions : « Ce qui m'a fait tort dans ma vie, dit-il, ç'a été d'avoir les cheveux blonds et la taille mince (2). » Ce pessimiste, qui médite gravement sur la vanité du « bal », commence par y danser ; à l'armée, il a pour amis d'aimables épicuriens dont il partage la gaieté ; et la « servitude militaire » est sans rigueur pour lui. Son Espagnole Dolorida, le Satan d'*Eloa*, sortent de quelque boudoir du dix-huitième siècle. Du Byron, de la Bible, sans doute ; mais aussi de l'André Chénier, et maints classiques. Il annote Corneille ; et ne lui doit-il pas une part de son stoïcisme, une part de son idéalisme à Descartes, à Malebranche ? Dans le roman de philosophie historique dont Cinq-Mars est le héros ou le

(1) Ém. DESCHAMPS, préf. des *Poésies*, 1841.

(2) Fragm. du « Journal d'un poète » (*R. des Deux Mondes*, déc. 1920).

prétexte, il tente de ressusciter l'âme du dix-septième siècle ; et dans le fond de ce tableau d'ancienne France, passent le fier profil de Corneille, l'ombre pensive de Descartes. Classique par son souci de la forme idéale, par ses scrupules de travail, romantique par la nuance de sa sensibilité, il tentera de réaliser cette union qu'il définira d'une saisissante formule : « un Raphaël noir. »

De même, chez un Victor Hugo, le romantisme et le classicisme ont leurs parts respectives :

*Amis, dans ma douce retraite
J'ai des autels pour chaque dieu (1).*

Chaque dieu littéraire reçoit aussi son hommage, des *Odes* de 1822 aux *Orientales* de 1829. Mais, même quand il sacrifie au romantisme, il n'abjure pas les dieux classiques, la raison, la sagesse. Dans le cauchemar de *Han d'Islande*, il n'accepte que comme légendes ou croyances populaires le peuple des fées et des lutins ; il se garde de faire un géant de son féroce héros, de lui prêter un pouvoir surhumain ; chez lui, la folie même respecte la vérité. Son classicisme se trahit au style, aux procédés : à côté du nom de Walter Scott, c'est celui de Tacite que l'auteur du *Victor Hugo raconté* aurait dû inscrire pour parler de *Han* ; à ses récits de combats, au style de ses narrations, on devine la lecture des historiens anciens ; parfois, c'est à Virgile que fait songer dans sa facture toute classique la description d'un combat singulier. Ses Scandinaves parlent comme Eumée. Et que d'épigraphes empruntées à Homère, à Eschyle, à Virgile, à Horace, à Ovide, à Tacite !

Surtout, le dix-septième siècle obsède ce jeune poète. Des drames qu'il compose, l'un, *Une conjuration sous Richelieu*, met en scène une page de ce siècle où s'inscrivent les premiers noms de l'Académie, les premières œuvres de Corneille ; un autre, *Cromwell*, évoque à travers l'Angleterre la France des premières années de Louis XIV ; en l'écrivant, l'auteur avait sous les yeux des gravures du

(1) *Odes et Ballades*, V, 15.

dix-septième siècle (1) ; il cherchait à saisir le ton d'une époque qui n'est pas encore l'âge classique, et dont il censure le « mauvais goût » (2). Fidèle, pour lui-même, au goût classique, il est tributaire de Corneille, — « ce génie tout moderne, tout nourri du moyen âge et de l'Espagne, » — de Racine, de Molière, de Boileau. C'est à Malherbe, par delà J.-B. Rousseau, que nous font songer les *Odes* :

Son nom seul a calmé les tempêtes civiles...

Tel du jeune lion qui lui-même s'ignore... (3) ;

c'est à Corneille qu'il demande le secret du drame politique, du vers sentence : tel personnage de *Cromwell* parle du ton de Sabine, avec les mêmes antithèses, les mêmes formules symétriques (4), et l'on saisit à travers ce drame des bribes du *Cid*, de *Cinna* (5), des réminiscences du

(1) Notes de *Cromwell* (acte III).

(2) *Id.* (acte V).

(3) *Odes et Ballades*, I, 9.

(4) *Cromwell*, I, 1 :

« Subir votre triomphe, adoucir votre perte
Quel que soit le vainqueur toujours fidèle à tous.
Périr avec Cromwell ou le fléchir pour vous. »

(5) On reconnaîtra, par exemple, don Diègue dans lord Broghill :

« Presque tous mes combats, presque tous mes services
Sont écrits sur mon corps en larges cicatrices...
J'ai blanchi sous le casque et vieilli sous l'armure. »

— On retrouvera un dialogue de *Cinna* dans ces répliques de *Cromwell* (II, x) :

CARR.

Assieds-toi, Cromwell, mets ton chapeau sur ta tête.
Surtout n'interromps pas...

CROMWELL

Monsieur !

CARR

Tu m'interromps !...

CROMWELL

La mort, dis-tu ?

CARR

Cromwell ! Tu m'interromps sans cesse...

Cf. aussi le monologue de Cromwell et le monologue d'Auguste, la consultation d'Auguste sur la monarchie et celle

Misanthrope, des *Femmes savantes*, de *Tartuffe* (1), le vers à la manière des *Plaideurs*, le proverbe à la manière de Boileau :

...Ta chanson
Est mauvaise, et la rime y gêne la raison.

Qu'il transpose le *Passage du Rhin* en *Danube en colère*, une satire en *Ode à mes vers*, qu'il parodie l'*Art poétique* : « C'est hideux ! Satan nu sous ses ailes roussies (2) !... » ou encore qu'il fasse un sylphe de l'*Amour mouillé*, qu'il fasse deux vers d'un hémistiche des *Fables* (3), qu'il situe en Orient la chanson du *Misanthrope*, — c'est sur un dessin classique qu'il plaque sa couleur romantique, son ton d'exotisme et d'histoire ; et la minutie sévère d'un critique acharné (4) peut rechercher, à juste titre, chez le jeune romantique la part de l'*École des femmes* ou du *Barbier de Séville*.

Elle va même jusqu'à reprocher à *Cromwell* son respect des règles classiques ; mais la préface de ce drame nous informe que l'auteur ne s'est pas affranchi brusquement, que ses « idées ne sont que des révélations de l'exécution », que son œuvre entrerait « presque dans la prescription classique, telle que les professeurs de poésie la rédigent maintenant ». C'est une vraie tragédie, en sa trame essentielle, une lutte ménagée pendant cinq actes, prise à la veille de son dénouement, le raccourci d'un caractère saisi dans une crise, à l'un de ces moments décisifs pour l'âme des héros du répertoire classique : « Tout Cromwell est

de Cromwell, la clémence d'Auguste et celle de Cromwell.

(1) Cf. le pédantisme de Barebone qui veut (I, 9) : « changer le pied en palme et la brasse en coudée », et celui des *Femmes savantes*, vers 1646 sq. Cf. Oronte dans le *Misanthrope*, Vadius dans les *Femmes savantes*, et certains dialogues de *Cromwell*, I, 2 et 4.

(2) *Cromwell*, III, II.

(3) « Il sera le grand chêne et devant la tempête
Il saura rompre et non plier. »

(*Odes et Ball.*, V, 8.)

(4) E. BIRÉ, dans *Victor Hugo avant 1830* ; les rapports de Hugo avec Corneille avaient frappé d'Eckstein (*Catholique*, II, p. 326).

en jeu dans cette comédie qui se joue entre l'Angleterre et lui (1). »

Hugo compose en classique ; et la rouille même du pseudo-classicisme marque son style. Dans ses *Odes*, Naples est Parthénope, Cadix Gadès, une voiture est un char ; il hésite devant les mots triviaux : « En parlant de cette révolution, écrit-il pour s'excuser en tête de *la Bande noire*, la trivialité est souvent un défaut inévitable. » Les oiseaux du Sacre sont des « chantres des airs », les maillots du duc de Bordeaux des « nœuds », le châle d'Adèle un « tissu trésor de Cachemir ». Pour sa muse délicate un eunuque est

*Le vil monstre d'Éthiopie
Par un fer jaloux mutilé (2),*

une morgue est « un de ces édifices lugubres que la pitié publique et la prévoyance sociale consacrent aux cadavres inconnus (3)... », et la périphrase dont elle désigne l'aurore boréale est si ingénieuse qu'il faut une note pour donner le mot de l'énigme. Ce rhétoricien nourrit ses odes de ces apostrophes, de ces prosopopées qu'il reproche à ses aînés ; cet « échappé d'Oxford (4) » parle de Pygmalion à propos de la Révolution, de Décimus, de Curius à propos de la guerre d'Espagne, de Cynégire, de l'inévitable statue de Memnon à propos de Napoléon.

Ce fatras scolaire exhale pourtant une pensée humaniste : si Décimus et Cynégire, la Grèce et Rome se mêlent aux sujets modernes, c'est qu'ils sont encore vivants ; la chaîne n'est pas rompue, qui relie l'antiquité classique aux passions modernes.

*...la Vendée est sœur des Thermopyles,
Et le même laurier, dans les mêmes asiles,
Unit Malesherbe et Codrus (5).*

(1) Préf. de *Cromwell*.

(2) *Odes et Ballades*, II, 6.

(3) *Han d'Islande*, I.

(4) *Cromwell*, V, sc. XI.

(5) *Odes et Ballades*, II, 6.

Des Romains aux Français, se transmet une gloire commune et continue :

*Ah!... comme ce Romain qui remuait la terre,
Vous portez, ô Français! et la paix et la guerre
Dans les plis de votre manteau (1).*

Le poète allie le génie antique et le génie chrétien ; il ne sépare pas les deux voix qu'il a entendues « à peine à son aurore », la lyre et la harpe (2) ; éclectique,

*...il osa parfois, bien faible encore,
Dire à l'écho du Pinde un hymne du Carmel.*

Comme Chateaubriand, il fond en une même teinte toutes les religions. Voici Ethel en prière, dans un passage de *Han d'Islande* : « On eût dit une vierge des *rives de Chypre*, revêtue des *voiles fantastiques d'Ossian*, et prosternée devant *la croix de bois et l'autel de pierre de Jésus*. » Éclectique comme toute son époque, le Hugo de 1827 réconcilie tous les partis, tous les âges du passé, « le glaive de la Vendée » et « la pierre de Waterloo », le « bronze de Henri » et « la colonne Vendôme » ; il réconcilie de même Racine et Shakespeare, classiques et romantiques.

Qu'importe même, dira-t-il un jour, que le poète croie à Pluton ou à Dieu, à Canidie ou à Morgane (3) ? Cette indifférence au sujet aboutit à l'art pour l'art, c'est-à-dire à un art impersonnel. A en croire ses préfaces, ce serait Hugo toujours, Hugo partout que nous devrions reconnaître ; il déclare à Adèle, il insinue en tête de *Han d'Islande* qu'Ethel est son Adèle ; il prête au condamné du *Dernier jour* ses propres souvenirs d'enfant. Mais, dans son essence même, l'œuvre de ce jeune poète est impersonnelle. C'est au moment où il vit d'une existence intime, familiale, en un décor bourgeois, qu'il évoque les passions, les crimes, les révolutions, l'Orient. En dépit de *Fantômes* et de *Novembre*, qu'y a-t-il

(1) *Odes et Ballades*, III, 7.

(2) *Ibid.*, IV, 12.

(3) *Orientales*, préface.

de personnel dans *les Orientales*? L'impression de quelques couchers de soleil. Et les *Odes* mêmes élargissent le lyrisme personnel, le fondent en un lyrisme universel : à ceux qui lui diraient :

*...Jeune homme, ne joins pas
Les maux du monde à tes malheurs.
Gardons...
Nos remords pour nos propres crimes,
Nos pleurs pour nos propres douleurs...*

il répond :

*Rester sourd aux cris de ses frères,
Ne souffrir jamais que pour soi...*

quelle pauvre matière de lyrisme (1)! Et déjà vibre cette âme de cristal.

D'instinct, par l'effet de leurs origines, de leur éducation, de leur rhétorique naturelle, de l'éclectisme de leur temps et de leur propre éclectisme, les poètes de *la Muse française* s'accordaient ainsi dans un romantisme sociable et classique ; et quand ils tentèrent de se donner une doctrine commune, ce sont les reflets à peine modifiés des manifestes classiques que l'on put reconnaître, dans les manifestes d'un Hugo, d'un Vigny, d'un Émile Deschamps.

Il est vrai qu'il n'y faut pas chercher de *doctrine* à proprement parler, de théorie complète et rigide de l'œuvre d'art : ces manifestes sont le plus souvent des armes de polémique, et leurs auteurs ont souvent évolué, pris une conscience plus claire de leur qualité de romantiques, entendu sous ce nom des choses nouvelles ; ils se sont même contredits : la préface de *Cromwell* désavoue un mot de la

(1) *Odes et Ballades*, I, 1. — L'éloge du lyrisme de Victor Hugo par Goethe (à propos des *Deux îles*) est caractéristique et marque bien le classicisme foncier qu'un lecteur allemand ne pouvait méconnaître chez le romantique français : « Ce que je loue chez les Français, c'est que leur poésie n'abandonne jamais le terrain solide de la réalité. On peut traduire leurs poèmes en prose et ce qu'il y a d'essentiel restera. » (Cité par Louis MOREL, *Rev. d'hist. litt.*, 1908, p. 291).

préface des *Odes* de 1824 ; et Victor Hugo signale qu'à travers les préfaces successives de ces *Odes* on constate « une progression de liberté ». Ils ont modifié l'éclairage de leur romantisme ; en 1827, Hugo fait le procès des unités ; en 1828, Deschamps déclare que personne ne songe aux unités. Pourtant, quand on passe du programme de *la Muse*, — *Nos doctrines*, — à la préface de *Cromwell*, de l'article de Vigny, dans *la Muse*, sur Bruguière de Sorsum, à la préface d'*Othello*, de la riposte de Deschamps à Auger, — dans *la Muse* encore, — à la préface de ses *Études françaises et étrangères*, un art poétique se dessine. Ils ont beau s'en défendre, se présenter en capricieux rimeurs comme Deschamps ou en solitaires *apprentifs* comme Hugo, affecter un ton désinvolte, l'insistance avec laquelle ils se reprennent, les uns aux autres, les mêmes formules, nous permet de saisir, sous leur apparente nonchalance, des *doctrines*, comme dit Guiraud, un *système*, comme avoue Hugo (1). « Il faut... On doit... » il serait curieux de compter combien de fois ces mots dogmatiques reviennent dans les préfaces romantiques.

Par une commune stratégie, elles évitent les mots provocants, les naïves proclamations de novateurs, invoquent des ancêtres, une tradition perdue : « Ce n'est pas, déclare la préface des *Odes* de 1824, un besoin de nouveauté qui tourmente les esprits. » Les *doctrines*, que Guiraud formule la même année, ne sont pas « de nouvelles doctrines, mais les principes éternels du vrai et du beau, fondés sur les deux plus anciens livres du monde, la Bible et Homère ». Dans la noble généalogie qu'ils se composent, ils ne songent pas encore à donner une place à Ronsard : Guiraud blâme son pédantisme dont notre « bon goût » s'est dégagé. Il nomme les précurseurs de la nouvelle école : Delille, Lebrun, en remontant « aux modèles du grand siècle », ont préparé « notre entière régénération » ; 1820 est un retour à 1660, les vraies conditions de la poésie « commencent depuis quelque temps à être remplies avec quelque succès, comme

(1) *Odes*, préface (1824).

elles l'ont été si dignement dans le siècle de Louis XIV ».

Point d'étiquette qui choque : au mot *drame*, Vigny, dans sa *Lettre à lord ...*, préfère celui de « tragédie française », comme Mme de Staël, naguère, celui de « tragédie romantique ». Le mot *romantique* n'apparaît guère et l'on affecte d'en ignorer le sens. En 1824, dans la préface des *Odes*, Hugo s'attache à montrer que les définitions de Mme de Staël attribueraient le *Paradis perdu* aux classiques, la *Henriade* aux romantiques (1). Au même moment Deschamps propose, non sans malice, de substituer à ces mots obscurs ceux de *prosaïque* et de *poétique*; il le répétera en 1828 : « Il n'y a pas réellement de *romantisme*, mais bien une littérature du dix-neuvième siècle. » Hugo, Vigny, ne cessent de l'affirmer : la vraie frontière n'est qu'entre ceux qui sont de leur temps et ceux qui n'en sont pas. Les classiques sont les romantiques du dix-septième siècle; les romantiques, les classiques du dix-neuvième : ingénieux argument qui n'est pas moins familier au groupe de la *Muse* qu'à Stendhal : « Le romantique, dit Nodier en 1823, pourrait bien n'être autre chose que le classique des modernes (2)... » On proscrit « l'école d'Alexandrie », mais on respecte « l'école d'Athènes (3) ».

On lie la cause romantique à celle des vrais classiques (4). Le manifeste de la *Muse* s'ouvre par un vers de Boileau et revendique « ce classique interprète..., ce Despréaux qu'invoquent aujourd'hui avec si peu de rancune tant de

(1) Il déclarait déjà dans le *Conservateur littéraire* (25 mars 1820, 8^e livraison) en un passage supprimé dans *Littérature et Philosophie mêlées* : « Nous n'avons jamais compris cette différence entre le genre classique et le genre romantique. »

(2) *Du genre romantique*.

(3) Charles NODIER, la *Quotidienne*, 22 oct. 1827. — Cf. préface de *Cromwell*.

(4) BAOUR-LORMIAN (*Encore un mot*, 1826, p. 15) se moque de cette affectation et fait dire par le romantique qu'il met en scène :

« Et ce Racine enfin, si fameux parmi vous,
S'il vivait de nos jours écrirait comme nous »

Cotins et de Pradons (1)... Son goût pur et éprouvé que blessait toute affectation, a été souvent dénaturé depuis par ceux qui s'en prétendaient les légataires les plus directs... » Guiraud désigne les légataires authentiques : « Nous voulons continuer en quelque sorte les grands exemples de Corneille et de Bossuet... » Et l'on ne cesse de rappeler, aux modernes Chapelains, la querelle du *Cid* : « Il faut se souvenir, écrit Hugo en 1824, que l'Académie a condamné le *Cid*, que MM. Morellet et Hoffmann ont donné des fêrules à l'auteur du *Génie du christianisme*, que la *Revue d'Édimbourg* a renvoyé lord Byron à l'école (2). » A la même date, Émile Deschamps, dans la *Muse française*, se consolait des foudres d'Auger à la pensée « que l'Académie française avait foudroyé le *Cid* ». Guiraud jetait ces noms dans le raccourci d'histoire qui accompagne ses *Doctrines* : « Scudéry, l'Académie... Corneille... » La préface de *Cromwell* venge les maîtres classiques de la critique qui « a roué vif Pierre Corneille, bâillonné Jean Racine », de ce « mauvais goût du dernier siècle », injuste pour le « style admirable » de Molière.

La dernière page de cette préface place cette proclamation d'indépendance sous l'autorité d'Aristote et de Boileau. Parle-t-on de « mélange des tons » ? Deschamps cite la « tragi-comédie » du *Cid* (3). Refuse-t-on droit de cité au laid ? Hugo cite *Pourceaugnac* et *Tartuffe* (4). Fait-on le procès au vers romantique ? La préface de *Cromwell*, celle d'*Othello*, citent les *Plaideurs*. Le *Cid*, qui échappe aux contraintes académiques, est une « pièce romantique », selon Hugo, Deschamps, Vigny (5). Voilà

(1) Cf. Émile DESCHAMPS, dans la *Muse française*, déclarant aussi aux « classiques » de son temps que Subligny, Perrault, Lamotte les « reconnaîtraient tout de suite ».

(2) *Littérature et philosophie mêlées : Idées au hasard*.

(3) Préf. des *Études franç. et étr.*

(4) Préf. de *Cromwell*.

(5) *Ibid.* (Cf. Marion Delorme, III, VI : « Ton *Cid*... Il nomme à tout propos les choses par leur nom... ») Préface des *Ét. fr. et étr.* : « Nous n'avions que le *Cid* qui fût continuellement naturel et vrai. » — Préf. d'*Othello*.

le maître qu'il faut suivre, de préférence aux étrangers. Conseil qui ménage l'honneur national : car il importe à ces jeunes romantiques d'être fidèles à cet honneur, que leurs adversaires les accusent de trahir. Guiraud affirme « notre prééminence littéraire sur les étrangers (1) » ; et presque tous, en admirant Shakespeare, le regardent comme un phénomène isolé dans cette Angleterre où rien ne balance la majestueuse tradition du théâtre français (2).

Ils ne s'insurgent pas contre les classiques, mais contre les entraves mêmes dont les classiques se plaignaient. Ils demandent ses titres au « bon goût » (3). Mais ce mot discrédité conserve dans son sens légitime, — lorsque Victor Hugo le définit tour à tour, « l'autorité en littérature (4) », « la raison du génie (5) », et Guiraud, après Lemercier, « le ministre de la raison (6) », — le respect des romantiques : c'est en son nom que la préface de *Cromwell* condamne les puristes coupables de « mauvais goût », qu'elle condamne aussi la distinction des genres, règle arbitraire qui « croule vite devant la raison et le goût ».

Ils respectent l'ordre aussi. A parcourir leurs mani-

(1) *Muse française*, édit. Marsan, t. II, p. 13.

(2) « Des génies originaux ont épuisé chez elle la faculté de créer », dit Nodier dans sa *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*. « Il faut, écrit Deschamps (Préf. des *Ét. fr. et Étr.*), considérer qu'après Shakespeare l'Angleterre n'a plus rien vraiment de grand, tandis que notre théâtre a été illustré pendant deux siècles... » et Vigny : « L'Angleterre, depuis Shakespeare, compte un très petit nombre de tragédies et pas un théâtre digne du système de ce grand homme, tandis que nous comptons une quantité d'écrivains... » (Préf. d'*Othello*). — Cf. V. Hugo, rapport au Conseil d'État, 30 sept. 1849 : « Tout le théâtre anglais est dans Shakespeare... Où l'Angleterre n'a que Shakespeare, nous avons Molière, Corneille.. »

(3) Hugo, qui se contente de « bonne foi à défaut de bon goût » (*Cromwell*, préf.), prête, par raillerie, ce jugement à Rochester : « Il vous manque du goût. » (*Ibid.*, III, 2) ; Guiraud reproche à Voltaire d'être resté « un homme de goût ». (*Muse fr.*, éd. Marsan, t. II, p. 17.)

(4) Préf. des *Odes*, 1824.

(5) Préf. de *Cromwell*.

(6) *Muse fr.*, édit Marsan, t. II, p. 17.

festes la poésie paraît d'abord une terre vierge, sans ifs taillés, un grand jardin (1), d'où l'on a proscrit « les grotesques caprices de la serpe et du cordeau (2) » ; mais l'ordre y règne, et c'est dans le parc « bien nivelé... ratisé... » que « l'ordre naturel est contrarié... Ici, au contraire, tout obéit à une loi invariable (3) ». La loi triomphe en cette apparente anarchie : la *loi* n'est pas la *règle*, l'*ordre* n'est pas la *régularité* : « Liberté dans l'ordre, liberté dans l'art (4). » « Les combinaisons de l'esprit humain ressemblent, pour ainsi dire, à des édifices qui, depuis leurs fondements jusqu'à leur faite, doivent être laborieusement bâtis d'après les lois générales et des combinaisons particulières » (5). Au moment où la préface de *Cromwell* vient d'affirmer : « Il n'y a ni règle, ni modèle, » elle fait exception pour « les lois générales de la nature qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions d'existence propres à chaque sujet (6) ».

Hugo s'efforce de distinguer les règles qu'il édicte des règles classiques : celles-ci prétendent être comme la circonférence de l'art : celles-là n'en sont que les rayons : « Elles rappellent incessamment la pensée vers un centre unique, le beau, mais elles ne la *circonscrivent* pas... » explique-t-il dans une note de 1824 (7) ; mais il ajoute aussitôt : « Le vrai talent regarde avec raison les règles

(1) Préfaces des *Odes et Ballades* (1826) et des *Orientales*.

(2) *Odes et Ball.*, préf.

(3) *Ibid.*

(4) Cette formule s'accorde à l'interprétation selon laquelle liberté dans l'art signifie : liberté *et* art, liberté respectueuse de l'art. (Cf. LARSON, *Hist. de la litt. fr.*, 17^e éd., p. 939, note). Néanmoins la préface de *Cromwell* contient aussi la formule : « liberté de l'art. » En outre, un article sur M. Dovalle, en 1830 (*Littér. et phil. mêlées*), contient la formule : « Liberté dans l'art, liberté dans la société, » où *dans* signifie évidemment : *en ce qui concerne*.

(5) *Litt. et phil. mêlées* (1876, p. 125). *Ibid.*, le « jeune jacobite » a tiré que les genres « ont des règles ».

(6) Préf. de *Cromwell*.

7) *Odes*, préf.

comme la *limite* qu'il ne faut jamais franchir... » et limiter, n'est-ce pas circonscrire? Hugo, qui est de la race des forts, ne souhaite pas que les portes s'ouvrent toutes grandes, que les obstacles soient levés : « Il est bon que les avenues de l'art soient obstruées de ces ronces devant lesquelles tout recule, excepté les volontés fortes (1). » Il déclare la guerre aux « genres », — et il bâtit toute la préface de *Cromwell* sur la distinction des trois genres. Il raille ces mots consacrés : « La *dignité* de tel genre, les *convenances* de tel autre... les *latitudes* de celui-là (2), » — et il s'attache à établir les convenances et les latitudes du genre dramatique : latitude, l'abandon des unités de temps et de lieu ; convenance, le respect de l'unité d'action. Car le classique besoin d'unité subsiste chez nos premiers romantiques : le mélange des genres n'est pas bigarrure ; il faut « broyer et mêler artistement ces deux plaisirs », et, selon le conseil de Boileau, passer avec aisance « du sérieux au rire... du grave au doux, du plaisant au sévère (3) ». Sans doute, l'on évite de parler d'unité d'action : « Unité d'intérêt, » disait la traductrice de Schlegel ; « unité d'ensemble, » dit Victor Hugo (4) ; « unité d'intérêt dans l'action, » dit Vigny (5). Mais qu'importent les mots? L'auteur de la préface de *Cromwell* déclare qu'« à intérêt égal il aime mieux un sujet concentré qu'un sujet éparpillé » ; et il énonce ce programme, digne de la préface de *Britannicus* : « un drame où l'action marche à sa conclusion d'une allure ferme et facile, sans diffusion ni étranglement (6). » Guerre aux unités, mais paix à l'unité.

Le génie intime d'une école se révèle à ses métaphores ;

(1) Préf. de *Cromwell*.

(2) Préf. des *Odes et Ballades* (1826).

(3) Préf. de *Cromwell*.

(4) *Ibid.*

(5) Préf. d'*Othello*.

(6) Préface de *Cromwell*. — Émile Deschamps (Préface des *Études françaises et étrangères*) est même favorable à l'unité de lieu ; il ne croit pas que la fortune du romantisme soit attachée aux « passages subits d'une forêt à un château et d'une province à une autre, toutes choses dont on fait bien de se passer quand on le peut. »

à travers les manifestes romantiques, on croirait lire un cours d'architecture : que d'« édifices », de « fondements », de « charpentes » pour soutenir « la maison », d'« échafaudages » pour la « bâtir » (1), de monuments « laborieusement bâtis depuis leurs fondements jusqu'à leurs faites (2) ». Même majesté d'architecture que chez les classiques, mêmes « proportions grandes et pures. Il ne faut pas, — dira Victor Hugo en 1834, — que le drame du siècle de Napoléon ait une configuration moins auguste que la tragédie de Louis XIV (3) ». Ces lignes de 1844 pourraient se trouver déjà dans la préface de *Cromwell*, dans celle d'*Othello*. Les romantiques de la *Muse française* ont retenu cette condamnation du vulgaire ou du commun que Mme de Staël avait prononcée en tête du livre *De la littérature* (4). Hugo veut élever « des digues puissantes contre l'irruption du commun (5) » ; et Deschamps, soulignant aussi ce mot : « C'est le commun seul qui, dans notre siècle, tue les arts et les lettres, soit qu'il garde la forme classique, soit qu'il affecte la forme romantique. » Chez tous, un vif sentiment des hiérarchies ; les genres conservent leurs rangs, la poésie et la prose leurs distances. Ces novateurs n'ont pas mis le meilleur d'eux-mêmes en des genres nouveaux : ce n'est pas à des romans, à des drames en prose, qu'ils ont attaché le sort du romantisme, mais à des élégies, à des odes, à des poèmes en vers. Ils n'ont cédé au roman que comme à une annexe du genre épique ; et ils ont, dès lors, préféré Walter Scott à Le Sage, parce qu'ils y ont vu « une transition », l'introduction « aux grandes épopées », — genre plus noble, genre consacré (6).

Au vers, qui est « la littérature d'en haut », — selon le mot de Chateaubriand à Victor Hugo, — ils n'ont pas voulu enlever sa physionomie consacrée. Ils ont plaidé

(1) Préface de *Cromwell*.

(2) *Littérature et philosophie mêlées : Journal d'un jeune jacobite*.

(3) *Ibid.*, préface.

(4) Préface de la première édition.

(5) Préface de *Cromwell*.

(6) Victor Hugo, article sur « Walter Scott », *Muse française*, 1823,

pour l'enjambement, donné à l'hiatus l'excuse d'un exemple de Racine, laissé parfois « crier Richelet (1) ». Mais que de prudence ! « Toute innovation contraire à la nature de notre prosodie... doit être signalée comme un attentat aux premiers principes du goût (2). » Au mot de Boileau : « La rime est une esclave, » ils ont ajouté : « une esclave-reine (3). » Longtemps avant le cri fameux : « Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe, » ils ont dit : « Il est bien entendu que la liberté ne doit jamais être l'anarchie, que l'originalité ne peut en aucun cas servir de prétexte à l'incorrection... Plus on dédaigne la rhétorique, plus il sied de respecter la grammaire. On ne doit détrôner Aristote que pour faire régner Vaugelas... (4). » Ou encore : « L'art, outre sa partie idéale, a une partie terrestre et positive. Quoi qu'il fasse, il est encadré entre la grammaire et la prosodie, entre Vaugelas et Richelet (5). » — « Négligences, néologismes, » le néologisme, cette « triste ressource » que déplore la préface des *Odes et Ballades*, — c'est le reproche que le jeune Jacobite de 1820 adressait aux *Méditations*, que la *Muse française* adresse aux *Nouvelles méditations* (6).

Sans doute, ces romantiques se font une idée moins rigide de la perfection que les classiques. Ils ne se soumettent pas « aux lois de Despréaux : *Vingt fois sur le métier*, etc. *Polissez-le sans cesse*, etc. (7) ». Ils rêvent d'une beauté souple, diverse : « Cette beauté universelle que l'antiquité répandait solennellement sur tout n'était pas sans monotonie (8). » L'uniforme beauté du classicisme se

(1) Préface de *Cromwell*.

(2) Préface des *Nouvelles Odes*.

(3) Préface de *Cromwell*.

(4) Préface des *Odes et Ballades* (1826).

(5) Préface de *Cromwell*.

(6) V. sur les néologismes de Mirabeau, l'article sur « Mirabeau » dans *Littérature et philosophie mêlées*.

(7) Préface de *Cromwell*. Il faut convenir d'ailleurs que Victor Hugo ne laisse pas de corriger avec soin ses vers, et il en fait l'aveu avec une visible contrainte dans la préface de 1828 des *Odes et Ballades*.

(8) Préface de *Cromwell*.

brise, se morcelle. Il est autant de beautés que de civilisations : « La poésie se superpose toujours à la société (1). » Pourtant ces ambitieux ne sauraient réduire le poète à n'être que le représentant d'une époque. Poètes, ils veulent pour la poésie un rôle moins modeste, l'élèvent à l'éternel, à l'universel. Walter Scott lui-même n'est grand que pour avoir emprunté « aux annales des nations des compositions faites pour toutes les nations, et puisé dans les fastes des siècles des livres écrits pour tous les siècles (2) ». Au terme de cet art romantique, la vérité humaine nous est proposée, comme au terme de l'art classique.

Le manifeste de *la Muse française* s'ouvre par une citation de Boileau : « Rien n'est beau que le vrai ; » et ces mots de *nature*, de *vérité* ne reviennent pas plus souvent dans *l'Art poétique* que dans les manifestes du romantisme. Sans cesse associés, Victor Hugo, « apprentif de nature et de vérité », les ramène dans la préface de *Cromwell* : « Le poète... ne doit prendre conseil que de la nature, de la vérité !... La nature et la vérité deviennent ce qu'elles peuvent... » C'est sur ces mots mêmes que s'appuient les réformes. Pourquoi le drame ? Parce qu'il est « plus naturel (3) ». Pourquoi le mélange du comique et du tragique ? Parce que la nature est faite d'ombre et de lumière, et qu'on la trahit quand on ne peint que les ombres comme les Flamands, ou que la lumière comme les Chinois (4). Pourquoi le grotesque ? Pourquoi les sorcières de Macbeth, plus horribles que les Euménides ? Précisément parce que « les Euménides grecques sont bien moins horribles, et *par conséquent moins vraies* »... Pourquoi supprimer la règle des unités ? Parce que « c'est précisément le réel qui la tue (5) ». « C'est un besoin de vérité qui tourmente les esprits (6) ».

(1) Préface de *Cromwell*

(2) V. HUGO, article sur « W. Scott », *loc. cit.*

(3) Cours professé par Nodier à Dôle. — Jean LABAT, *loc. cit.*, p. 351.

(4) V. HUGO, article sur « W. Scott », *loc. cit.*

(5) Préface de *Cromwell*.

(6) Préface des *Odes* (1824).

Il faut avouer que la *vérité* de la *Muse française* n'est pas celle des classiques. Guiraud, dans son manifeste, distingue « deux sortes de vérités littéraires : l'une *absolue*... l'autre *relative*... » ; et il voit en elles les marques distinctives du classique et du romantique : c'est à celui-ci qu'appartient « cette littérature d'inspiration et non de souvenir, ce caractère intime et *individuel* dont il n'y a aucune trace dans les littératures classiques (1) ». « Créer l'homme, non comme *espèce*, mais comme *individu* (2), » s'attacher à « la peinture individualisée des caractères (3) », ces conseils de Vigny, de Deschamps, relèvent de la « vérité relative » ; et Vigny définit ces deux vérités si différentes, l'une classique, l'autre romantique : ici « des hommes », là « des abstractions de passions personnifiées (4) ». Vérité personnelle, vérité historique, — telle est la vérité du romantisme.

Elle sait pourtant composer avec l'art ou les desseins du poète ; et *Cromwell*, par exemple, ne se présente pas plus que *Britannicus* comme une copie de l'histoire : « Tout ce qui se passe dans ce drame s'est passé, ou, *ce qui revient au même*, aurait pu se passer dans la réalité (5). » « Que m'importe, dit encore Hugo, la vérité historique, pourvu que la vérité morale soit observée (6) ? » — « J'aime mieux croire au roman qu'à l'histoire, parce que je préfère la vérité morale à la vérité historique (7). » L'abus de la couleur locale, — « mot magique sur lequel il serait à propos de s'entendre, » disait Nodier en 1814, — l'étalage d'une érudition ingénue ne sont l'âme de l'histoire ni pour l'auteur de *Cromwell*, ni pour celui de *Cinq-Mars*. Celui-ci, dans ses *Réflexions sur la vérité dans l'art*, distingue le *vrai* de

(1) GUIRAUD, « Nos doctrines », *Muse française*, édit. Marsan, t. II, p. 8.

(2) VIGNY, Préface d'*Othello*.

(3) DESCHAMPS, préface des *Études françaises et étrangères*.

(4) Préface d'*Othello*. — Cf. préface de *Cromwell* sur les « abstractions de vices » du théâtre classique, et le mot de Taine sur les personnages de Racine : « des êtres abstraits ».

(5) Note de *Cromwell*.

(6) *Littérature et philosophies mêlées : Idées au hasard*.

(7) V. HUGO, article sur « Walter Scott », *Muse française*, juin 1823.

la *vérité*, l'exactitude matérielle de la valeur humaine.

La vérité, qui est la limite de l'art, n'en est pas le seul but. Classiques et romantiques s'accordent à lui donner un objet plus haut que lui-même : *prodesse, delectare*. Sans doute, quand la préface de *Cromwell* lui assigne pour objet « le plaisir et, si l'on veut, l'enseignement du spectateur », on devine son indifférence à l'enseignement ; et ce *Cromwell* se présente comme un jeu gratuit, — « tentation », « plaisir d'enfant », « envie de jouer de tous ces hommes ; » de *Cromwell* comme des *Orientales*, le poète dit : « Cela lui a plu ainsi ; » et il glisse à l'art pour l'art. Mais sa vraie pensée est dans le mot de Boileau : « Le vers se sent toujours des bassesses du cœur » : « La poésie est l'expression de la vertu. Une belle âme et un beau talent poétique sont presque toujours inséparables (1). » Le romantique est tout près de voir dans la poésie la plus haute vertu ; il croit à la « royauté du génie (2) ».

Par là, il faut en convenir, il sort de la modération classique, qui se trouvait de plain-pied avec le public, le regardait comme un juge, professait que « le gros des hommes, à la longue, ne se trompe pas sur les ouvrages d'esprit (3) ». Mais, en dépit de son orgueil, le romantique confère aussi un pouvoir infaillible au sens commun, à l'instinct de la foule : « Quand les défauts d'une tragédie ont cela de particulier qu'il faut, pour en être choqué, avoir lu l'histoire et connaître les règles, le grand nombre des spectateurs

(1) *Lettres à la fiancée*. — Déjà le jeune Jacobite du *Conservateur litt.* était arrivé à « cette vérité ravissante... : *Que le génie est une vertu.* » — Cf. Lamartine, dans la première version de *Bonaparte* :

« Qui sait si le génie
N'est pas une de vos vertus ? »

(2) Cf. l'épigramme de l'ode du Génie », dans les *Odes et Ballades*. — Et A. GUIARD, *la Fonction du poète*, 1910.

(3) BOILEAU, VII^e *Réflexion sur Longin*. — L'inspiration de cette réflexion se retrouve chez Vigny, qui déclarera que la beauté « ne peut jamais demeurer incontestable que lorsqu'elle est consacrée par... le passage des siècles et l'admiration universelle des générations écoulées » (Avant-Propos d'*Othello*, 1839).

s'en aperçoit peu, parce qu'il ne sait que sentir. *Aussi le grand nombre juge-t-il toujours bien* (1). » Dans leurs luttes littéraires, les romantiques comme les classiques font appel au public ; comme eux, ils ont cette sérénité ironique que donne l'approbation du grand nombre.

Elle épargne à leurs manifestes l'âpreté du ton. Conciliants comme celui de Guiraud, piquants et persifleurs comme ceux de Deschamps, lyriques ou fervents comme ceux de Hugo, de Vigny, ils conservent, dans leur jeunesse d'accent, la bonne grâce de *la Muse française*. Vigny croira trouver, à dix ans de distance, dans sa préface de 1829, « cette âpreté nerveuse et un peu trop cavalière que donnait à tout le monde, alors, l'ardeur de ce petit combat (2)... » ; mais cette ardeur n'entamait pas le respect des mots essentiels, — ordre, loi, goût, unité, vérité, nature, — d'une tradition qu'il fallait seulement assouplir, sans s'engager dans des voies périlleuses, « comme quelques partisans peu éclairés du romantisme (3). »

Il n'est peut-être pas de texte où se décèle mieux cette sagesse cachée, que la préface de *Cromwell*. Le chef du romantisme y apparaît tour à tour sous deux aspects contraires : sous les traits d'un jeune homme, — il a vingt-cinq ans, — désinvolte, impertinent ou affectant l'impertinence ; sous les traits d'un penseur grave, fervent, pieux, austère. Écoutez-le parler d'abord d'un ton facétieux, traiter sa préface d'un air détaché, comme une vaine corvée imposée par ses amis ; Musset, Mérimée imiteront avec plus de grâce l'humour de Byron ou de Walter Scott, mais non pas avec plus d'application ; il rit, en un rire plus orgueilleux que léger, de la censure, des comités de lecture, des académies. Et soudain le voici pensif, dédaigneux des jeux frivoles, parlant à une génération jeune, sévère, puissante. Il étend son regard sur l'histoire entière, lui demande des leçons ; toute une philosophie des siècles

(1) V. HUGO, *Littérature et philosophie mêlées : Idées au hasard*.

(2) Av.-Prop. à la préf. d'*Othello*, 1839.

(3) Préface de *Cromwell*.

se dessine à ses yeux, un de ces édifices historiques, à triple étage, que l'on pouvait pressentir dès le *Génie du christianisme*, que l'on pouvait rêver au temps où Herder et Vico étaient révélés à la France, au temps de Ballanche, de Victor Cousin. Loin de rompre avec le passé, il demande au passé tout entier d'entrer dans son propre génie (1). Imaginations, rêves d'une sorte de poème critique, peut-être. Mais la rigueur d'un ordre logique le bride ; les *en effet*, les *cependant*, les *pesants* : *Nous le répétons*, soulignent les traits essentiels de cette fresque. Ces « tables de la loi » romantique, avec leurs « arguments », — ces mots sont de Théophile Gautier, — ne sont pas composées d'articles moins précis, moins énergiques, que les arts poétiques classiques. Les images mêmes, qui en paraissent l'enluminure romantique, y sont, le plus souvent, des réminiscences d'humaniste : si Victor Hugo évoque le « fleuve homérique » où « tous puisent », c'est une page de l'*Institution oratoire* qu'il condense en une phrase (2) ; s'il ne reconnaît à Virgile qu'une place secondaire, — « Virgile n'est que la lune d'Homère, » — ce reflet lunaire posé sur le poète latin ne descend-il pas de son œuvre même, cette œuvre si familière à Hugo, des *amica silentia lunæ*, qui mettaient déjà, l'année précédente, leur nuance de rêve sur les *Têtes du Sérail*, et qui brilleront,

(1) Cette préoccupation d'histoire universelle, qui hantera toujours le poète de la *Légende des siècles*, est particulièrement vive en lui aux environs de 1827. — Cf. dans son *Fragment d'histoire*, daté de 1827, et recueilli au t. II de *Litt. et phil. mêlées* : « Ce ne serait pas à notre avis un tableau sans grandeur et sans nouveauté que celui où l'on essayerait de dérouler sous nos yeux l'histoire entière de la civilisation. » Il faut noter l'analogie de la philosophie de l'histoire qu'il développe là (quatre actes de « ce grand drame des siècles », dont trois se déroulent dans l'antiquité, à travers trois mondes, et dont le dernier, celui des temps modernes, les embrasse tous) avec celle de la préface de *Cromwell*.

(2) X, I, 46 : « De même qu'Aratus pense qu'il faut commencer par Jupiter, nous aurons raison, semble-t-il, de commencer par Homère. Celui-ci, de même qu'il dit lui-même que de l'océan fleuves et fontaines prennent leur source, a donné à tous les genres littéraires modèle et origine. »

l'année suivante, dans le *Clair de lune des Orientales* (1)?

Aux noms que l'on inscrit dans les préfaces de cette préface, — Mme de Staël et Chateaubriand, Stendhal et Manzoni, — il conviendrait d'ajouter plus d'un nom de professeur classique, — celui de Tissot peut-être, celui de Patin qui parlait aux Bonnes-Lettres dans le moment même où le poète composait son manifeste, celui de La Harpe surtout, dont le *Lycée* semble avoir transmis son ton doctoral à ces « tables de la loi ». Hugo déclare : « Il est bon que les avenues de l'art soient obstruées de ces ronces devant lesquelles tout recule, excepté les volontés fortes ; » et La Harpe avait dit avant lui, au chapitre *De la poésie épique chez les anciens* : « Il est plus important qu'on ne pense de ne pas enlever les barrières qui défendent le sanctuaire des arts. La difficulté qu'il faut vaincre a un double avantage ; elle élève le génie et repousse la médiocrité (2). » Hugo définit l'épopée par l'héroïsme ; il ne songe pas à faire une place à l'épopée familière ; et La Harpe, avant lui, en avait exclu l'idée (3). L'un et l'autre observent que dans l'épopée antique les hommes sont élevés jusqu'à la taille des dieux (4) ; tous deux insistent sur le caractère épique que garde le drame chez les Grecs (5) ; tous deux

(1) Cette image restera d'ailleurs familière à Hugo. Par exemple dans *William Shakespeare* : « Homère, comme le soleil, a des planètes : Virgile... » et dans le *Post-scriptum de ma vie* : « Virgile part d'Homère. Observez la dégradation croissante des reflets... De lune en lune on arrive à l'effacement... »

(2) Hugo semble, en revanche, s'en prendre à La Harpe, quand il écrit : « *Nicomède* si moqué dans le dernier siècle... » Le *Cours de litt.* de La Harpe (*De la tragédie ancienne*) dit en effet de *Nicomède* : « On peut... s'étonner du plaisir vif que procure, selon Brumoy, ce drame qui est en effet le moins tragique de tous ceux où l'auteur n'a pas été absolument au-dessous de lui-même... »

(3) L'épopée, dit-il, est consacrée « aux grands sujets... et... il n'y a jamais rien à gagner... à confondre et à rabaisser les genres... »

(4) C'est à Cicéron, il est vrai, que La Harpe a emprunté cette idée « qu'il semble it qu'Homère eût pris plaisir à élever ses héros jusqu'aux dieux », mais c'est à La Harpe que Hugo semble la reprendre : « Les héros d'Homère sont presque de la même taille que ses dieux... »

(5) V. La Harpe rapportant ce mot d'Eschyle : « Mes pièces ne

s'attachent à montrer les différences entre la conception dramatique des Anciens et celle des Modernes, entre les héros tragiques des uns et des autres (1).

Les classiques auraient pu faire grâce à ce manifeste romantique, en faveur de leur professeur. Du moins les hommes du *Globe* y reconnurent-ils les idées que, depuis trois ans, ils ne se lassaient pas de répéter (2). Ils se vantaient d'avoir « contribué au parti » que le poète de *la Muse française* venait de prendre ; tout en blâmant en lui les excès de l'imagination, — « quand il raisonne, on dirait encore qu'il imagine », — ils célébrèrent dans son œuvre une conquête nouvelle que venait de faire « le bon sens, avec cette rapidité de conquête que la raison n'a possédée que dans notre siècle... (3) ». *Cromwell* réalisait, pour une heure, la concorde entre l'éclectisme du *Globe* et celui de *la Muse française*.

Dans ce dernier, les poètes accordaient leur romantisme avec la tradition classique, par leur imagination même, ou

sont que des reliefs des festins d'Homère, » ou disant des *Sept contre Thèbes* : « L'épopée n'a pas un autre ton, » et ailleurs : « C'est bien là le style de l'épopée. »

(1) V. La Harpe, sur Hercule, dans *les Trachiniennes* : « Ces sortes de personnages, dont la grandeur est plus qu'humaine, ne sont guère faits pour notre système tragique, » et Hugo : « Ses personnages sont encore des héros, des demi-dieux, des dieux. » — Notons encore que les premières pages de la préf. de *Cromwell* semblent sortir de cet enseignement d'Aristote rappelé par La Harpe à propos d'Orphée et d'Homère : « Les hymnes de l'un et les poèmes de l'autre prouvent la vérité de ce que nous a dit Aristote : que la poésie fut originellement consacrée à chanter les dieux et les héros... »

(2) En particulier, l'idée que le drame ancien est plus épique que dramatique s'y fait jour dans les questions posées par Duvergier de Hauranne, le 14 février 1824. « Les formes de la tragédie grecque conviennent-elles à la tragédie moderne ? Les impressions théâtrales doivent-elles être épiques ou dramatiques, et peuvent-elles être l'un et l'autre ? » — Notons-le en passant : c'est d'un principe classique que part la préface de *Cromwell* aussi bien que *le Globe* pour innover dans le domaine dramatique : du principe de la distinction des genres, que les classiques anciens ont méconnu, en confondant le dramatique et l'épique.

(3) Art. de C. DE RÉMUSAT, 26 janvier-2 février 1828.

leur sensibilité. C'est par leur raison que les doctrinaires du même âge accordent un romantisme différent et un autre classicisme, dans l'éclectisme du *Globe*.

IV. — LE CLASSICISME DU « GLOBE »

L'éclectisme doctrinaire est ce « traité de paix » ou plutôt cette « convention d'armistice » dont George Sand parlera avec amertume dans *Indiana*, cette époque Martignac, comme elle dit, qui « vit fleurir de jeunes talents malheureux d'être nés dans des jours de transition et de transaction... » C'est le groupe du *Globe*, si l'on veut, ou, si l'on veut encore, celui de *Ladvocat*, — car ce libraire lia sa fortune à l'équipe du romantisme mitigé (1), — ou le groupe des *Archives philosophiques*, du *Lycée français*, des *Tablettes universelles* (2), — car ces organes s'attachèrent, avant le *Globe*, à la cause d'un romantisme sans désordre; ce pourrait même être le groupe du *Mercur* du dix-neuvième siècle, ou de la *Revue encyclopédique*. Le *Globe*, pourtant, lui a donné son vrai centre, son programme : de « chercher le vrai, d'admirer le beau sous toutes leurs formes (3) », de rester à juste distance entre « ces écoles de germanisme et d'anglicisme qui menacent jusqu'à la langue de Racine et de Voltaire » et l'« école vieillie qui n'oppose à l'audace qu'une admiration épuisée (4) ».

(1) Sur *Ladvocat*, cf. J. JANIN : *Crit., portraits et caract. contemp.*; VÉRON : *Mém. d'un bourgeois de Paris*, 1856, t. II, chap. II. Sur ce romantisme mitigé de *Ladvocat*, v. les précautions inquiètes avec lesquelles il présente la *Mort de Socrate*.

(2) Les idées littéraires que Rabbe développe dans ces *Tablettes* relèvent-elles du classicisme ou du romantisme? M. Andrieux a peine à classer son auteur dans l'un des deux camps (*Alphonse Rabbe*, 1927, p. 50).

(3) VITET, *Discours de réception à l'Académie française*.

(4) Manifeste du premier numéro du *Globe*, 15 sept. 1824. — Sur le *Globe*, outre des articles de Paul JANET (*R. des Deux Mondes*,

Certes, il n'est pas pour la conciliation à tout prix, et il raille les conciliateurs de profession. Il déclare, le 14 janvier 1826, par la plume de Duvergier de Hauranne : « Quand deux principes opposés sont en présence, l'un vieux, l'autre jeune et prêt à triompher, il se trouve toujours d'honnêtes conciliateurs qui, bon gré mal gré, cherchent à les accommoder. C'est trop pour eux de la vérité tout entière, et une vieille erreur a bien aussi son mérite ; aussi ne s'en détachent-ils que par degrés et comme à regret. C'est ce qu'ils appellent lier le présent au passé. Voilà où en est aujourd'hui la lutte entre le catholicisme et le protestantisme littéraire ; chacun propose sa petite transaction, et rien n'est plus curieux que d'entendre raisonner sur les unités ces semi-romantiques dont les salons de Paris commencent à se peupler. » Le *Globe* est pourtant lui-même un semi-romantique. Il ne cesse de persifler le romantisme des poètes, le « romantisme hypocondriaque », « cette petite société d'*amis* que nous avons vue régner sur le Parnasse pendant trois ou quatre ans (1), » « la fausse mélancolie de quelques poètes qui étaient à la mode il y a deux ans (2). » Il annonce la déroute de ce romantisme-là : « Il y a dans notre capitale un petit cercle de jeunes poètes dont les odes, les élégies, les chants d'amour faisaient fureur il y a deux ans... et qui... descendent chaque jour de ce char de victoire... Unis pour se consoler, ils ont formé une sorte d'Académie des Arcades... Là, dit-on, s'instruit maintenant le procès du siècle que naguère on élevait

1^{er} août 1879), de LAIR (*la Quinzaine*, 1^{er} février 1904), outre l'article de SAINTE-BEUVE sur Magnin (*Nouveaux Lundis*, t. V) et le livre de ZIESING (*le Globe et l'École romantique de 1824 à 1830*, Zurich, 1881), il faut citer un chapitre de M. Gustave MICHAUT (« L'idée du romantisme en 1825. Une poignée de définitions », dans ses *Pages de crit. et d'hist. litt.*, 1910) et surtout trois chapitres de son *Sainte-Beuve avant les Lundis*. — Cf. aussi *la Jeunesse de Prosper Mérimée*, de M. Pierre TRAHARD.

(1) *Le Globe*, t. III, p. 533, 12 août 1826, compte rendu de l'« Art poétique à l'usage du dix-neuvième siècle » d'Antoine GIGUET.

(2) *Ib.*, t. I, p. 480, 16 avr. 1825. — Annonce de l'« Essai sur les classiques et les romantiques » de Cyprien DESMARAIS.

jusqu'au ciel : il est barbare, il ne sent pas la poésie ; et pour nous autres, *humbles interprètes du bon sens vulgaire* qui veut comprendre avant d'admirer, on nous y déclare profanes (1). » Dans cette déroute, *le Globe* voit le triomphe du vrai romantisme, du romantisme raisonnable, affranchi « de quelques prétentions de langage » et « des vaporeuses homélies » : « Depuis deux ans, on rit assez haut en France. de toutes ces tristesses des poètes de *bonnes lettres* ; et cependant la réforme, loin de se croire battue dans leur défaite, y profite au contraire ; elle avance, et, se dégageant du rêve, elle demande la réalité, la vérité, l'observation et le naturel ; elle s'inquiète même peu des formes, et elle est prête à applaudir une tragédie vraiment historique, soit que le poète se renferme dans l'étroite enceinte des unités, soit qu'il la franchisse... (2) ». N'est-ce pas là l'esprit « d'honnêtes conciliateurs » ? « Ne sacrifions point Shakespeare à Racine ni Racine à Shakespeare, demande ce journal équitable le 2 juillet 1825. Ce sont deux puissants dieux ; » il accorde le même mérite à l'un et à l'autre : « Retrouver par l'analyse toutes les nuances des passions... voilà, ajoute-t-il, ce qu'a fait Shakespeare dans presque toutes ses pièces historiques : voilà ce qu'a fait Racine dans *Athalie* (3). » Avant la préface des *Odes et Ballades*, il déclare, le 24 mars 1825 : « Asservissement aux lois de la grammaire, indépendance pour tout le reste... »

Journal raisonneur, qui ennuya parfois ses amis mêmes (4), qui ne sourit guère, mais enseigne, il eut des alliés ou des rivaux qui serviront de façon semblable un romantisme

(1) *Le Globe*, t. I, p. 504, 28 avr. 1825, sur les « Essais poétiques » de Delphine GAY.

(2) *Ib.*, t. II, p. 759, 20 août 1825, « Distribution des prix du concours général ».

(3) *Ib.*, t. IV, p. 256, 2 déc. 1826, p. D-s, « Théâtre-Français : *Marcelle* », trag. en cinq actes de M. ROUGEMONT.

(4) « Ces messieurs, écrit Stapfer, avaient pris une habitude de régenter leurs confrères... » — « Je lis *le Globe* qui m'ennuie, » avouait Rémusat à Barante le 20 juin 1826 (*Souvenirs* de BARANTE) ; et Thiers à J.-J. Ampère : « Faites-nous de ces articles qui sont savants sans être insupportables comme ceux de nos amis du *Globe*... »

classique : *la Revue française*, qui prit pour devise un vers d'Ovide : *Et quod nunc ratio est, impetus ante fuit*, comme pour mieux ramener le romantisme de l'imagination à la raison, pour assagir son impétueux élan ; *la Revue de Paris* où le docteur Véron tenta de rallier les écrivains divers, courant de l'un à l'autre, faisant, comme il le déclare dans ses *Mémoires*, un « cours de littérature comparée », c'est-à-dire une confrontation, un rapprochement de toutes les forces littéraires de son temps. Et c'est le même rôle que jouent les salons de ce groupe, celui des Broglie surtout, qui remplit dans la vie du monde la mission à laquelle le *Globe* prétendait dans les lettres, qui fut le salon du *Globe* et en eut la prudence un peu morne, ennuyeuse et grise au goût d'un flamboyant comme Chasles. Le duc Victor de Broglie, qui défend la cause du drame, mais qui est tout prêt à l'abandonner, si elle est représentée par *Hernani* (1), annonce l'avènement d'un nouveau classicisme, mais d'un classicisme large, souple, ouvert aux choses de l'étranger : « Le genre classique, prononce-t-il, est mort aujourd'hui. Il renaitra sans doute, mais il ne renaitra que transformé, que dégagé des entraves dont on l'a mal à propos entortillé, que libre dans son allure en se frayant une nouvelle carrière... » La duchesse de Broglie qui admire Walter Scott, mais en blâmant son indifférence morale, Lamartine, mais en lui reprochant « bien du mauvais goût », Chateaubriand, mais avec ironie, se laisse entraîner à la « vie », à la « verve » d'un Augustin Thierry, à sa couleur et à sa passion, mais en songeant que cette passion n'est « peut-être pas bien raisonnable », qu'elle fait « bien voir et juger faux (2) ». En elle la romantique « voit » et la classique « juge ». Elle fait régner autour d'elle ce demi-romantisme, cette grisaille de bon goût, favorable à des lettrés moralistes et fins comme Doudan.

D'un ton plus libre, la société de Delécluze est aussi une annexe du *Globe*, et Stendhal en gardera un souvenir

(1) CUVILLIER-FLEURY, *Journal* (1900), t. I, 26 mars 1830.

(2) *Souvenirs* de BARANTE, t. III, p. 248.

enchanté : « Une telle société n'est possible que dans la patrie de Voltaire, de Molière, de Courier (1)... » Voltaire, Molière, Courier patrons classiques ; et le maître du lieu, cet élève de David qui reste de l'école de l'Empire, qui gémit sur « l'amour du laid », qui s'inquiète en 1827, à propos de *Roméo et Juliette*, de l'influence que les « idiomes du Nord » vont avoir sur « nos phrases latino-françaises », — ce « bonhomme Delécluze, très classique », dont sourira Mérimée (2), gronde ses jeunes amis turbulents et leur pardonne, bienveillant, dit Stendhal, et habile à couvrir « la retraite des jeunes imprudents qui, cherchant une idée nouvelle, avaient avancé une absurdité trop marquante ».

Le salon des Broglie, celui de Delécluze, le *Globe* et les revues voisines : il y a là un romantisme libéral et pénétré de dix-huitième siècle, bien différent de celui de Chateaubriand (quoique Chateaubriand ait donné des pages au *Globe*), et qui se rit du romantisme des Marchangy, des d'Arlincourt, de nos « religionnaires de salon (3) » ; un romantisme qui invoque plus volontiers le livre *De l'Allemagne* que le *Génie du christianisme* et juge que la nouvelle littérature doit répondre aux changements que « la Révolution a opérés dans nos mœurs », aux besoins nouveaux qu'elle a fait naître dans nos esprits (4) ». Petite troupe active et souvent agressive, qui va de Cousin ou de Jouffroy à Guizot, à Villemain, qui comprend Charles de Rémusat, Vitet, Duvergier de Hauranne, qui embrasse le fuyant Sainte-Beuve de la jeunesse, s'exprime dans la spirituelle modération de Barante, atteint son point extrême de romantisme avec Augustin Thierry, et, par le discret intermédiaire de Fauriel, se relie à Stendhal et à ses amis. Esprits si divers, à la vérité, que l'on hésite à les répartir en catégories, — mais parmi lesquels se dessinent cependant deux familles : les éclectiques historiens, philosophes ou critiques ; les éclectiques dilettantes ou curieux.

(1) STENDHAL, *Souvenirs d'égotisme*.

(2) Lettre de Mérimée à Sainte-Beuve, 13 février 1864.

(3) *Globe*, 20 août 1825, t. II, p. 759.

(4) *Ibid.*, 16 avril 1825, t. I, p. 480.

Historiens, philosophes, critiques, ils ont beau être doctrinaires, et parfois gourmés, on sent en eux une nature romantique. Dans l'enfance d'un Victor Cousin, ce gamin batailleur qui est entré dans la vie à coups de poings (1), dans sa philosophie à la fois improvisée et systématique, — s'instruire à mesure que l'on enseigne : excellente condition pour n'être jamais immobile, — dans son enseignement en perpétuelle fusion, pour ainsi dire, voyage incessant parmi les idées, les livres et les hommes, dans son « initiative fiévreuse » qui, au dire de Dubois, le directeur du *Globe*, « élevait, pour le moindre précepte de goût, une théorie nouvelle, qui, méprisant les vieux préceptes de rhétorique, les reprenait... par la base (2), » on devine les traits de caractère qui arrachaient ce cri à Dubois, dans une lettre à Damiron en 1819 : « C'est... le Diderot de nos jours. » « Il rêve la philosophie, » confie le même témoin au même ami, le 19 juillet 1818. C'est aussi la même nature rêveuse, mais de rêves plus mélancoliques, moins tumultueux, que l'on entrevoit chez son élève Jouffroy, le petit Franc-Comtois qui allait « écouter l'orage au pied des arbres élevés, — nous dit son *Cahier vert*, — qui poursuivait, comme René, une insaisissable sylphide, et qui se formait cette imagination qui se définira elle-même ainsi : « La mélancolie est une habitude de sentiments pénibles tournée en besoin (3). » La nature romantique apparaîtrait moins chez un Villemain, dans cet esprit aux ressorts bien montés, pareil, selon Royer-Collard, à « un petit mécanisme ingénieux », au « canard de Vaucanson », si nous ne savions le désordre qui menaçait cet ordre si correct, et l'obscur travail de la folie. Dans les plus froids en apparence, quelle ardeur contenue ! Un Rémusat a avoué, dans ses pages de 1817 sur *la Jeunesse*, ses rêves déçus de « quelque chose de grand », sa vaine poursuite de « quelque chose de plus grand que *lui* ou que *son* époque » ; un Guizot est le fils de ce

(1) Jules SIMON, *Victor Cousin*, p. 2.

(2) DUBOIS, *Cousin, Jouffroy, Damiron* (citation des *Souvenirs intimes* de Dubois, dans la préface de ce volume, par Lair, p. x.).

(3) *Cahier vert*, p. 24.

« ciel de feu », de ces « grandes plaines », qu'il peignait d'un trait dans une lettre à Fauriel, le 24 juin 1811 ; et son ciel de feu est resté dans sa perpétuelle tension, qui inspirera ce regret à Rachel : « Que j'aimerais jouer la tragédie avec cet homme-là ! » Et que dire d'Augustin Thierry ? Le romantisme est à la source de sa vocation d'historien, dans les transports du collège de Blois à la lecture des *Martyrs* (1), pareils à cette exaltation qui lui fera prononcer tout haut, plus tard, tandis qu'il étudiera l'histoire d'Irlande, la devise nationale des Irlandais (2). Ce membre de la Charbonnerie, qui s'est mêlé aux bagarres d'étudiants, cet ami de la jeune Italie, ce voyageur qui a cru trouver partout sur sa route les traces de la dévastation, avec une colère parfois injuste, est un nerveux que guette la demi-paralysie, l'auto-suggestion. Son médecin notera, en 1832 : « L'imagination et la préoccupation sont pour beaucoup dans ses troubles. » Aveugle, « il ne voit que ses idées, et ses idées le brûlent, » écrira-t-il à son frère, le 17 août 1836. Et ce travail douloureux de l'imagination gagne son œuvre, Il partage, comme Walter Scott, les souffrances de ses héros ; il a une « sensibilité assez vive pour s'attacher à la destinée de toute une nation et la suivre à travers les siècles, comme on suit les pas d'un ami (3) » ; il éprouve « toutes les misères nationales, toutes les souffrances individuelles (4) » ; il est du camp où l'on succombe ; il lui faut des famines, des peuples découragés, des misères accumulées, des chroniqueurs pleins d'amertume, et ses mots, — *pauvres, tristes, malheureux*, — s'accordent à cette grande pitié. Il embrasse le parti des vaincus de la même passion romantique que Victor Cousin celui des vainqueurs.

(1) M. Maigron (*le Roman historique*) a mis en doute cette anecdote célèbre et croit davantage à l'influence de W. Scott qu'à celle de Chateaubriand. Mais, par Walter Scott, c'est encore le romantisme historique de Chateaubriand qui touchait indirectement l'imagination de Thierry.

(2) *Revue des Deux Mondes*, février 1922, p. 594.

(3) *Première lettre sur l'histoire de France*.

(4) Préface de *Dix ans d'études historiques*.

Leur attitude, leur action n'est pas moins romantique. Un professeur tribun ou apôtre comme Cousin émeut la jeunesse, — selon un mot de son élève Edgar Quinet, — à l'égal d'un chant de la Pasta ; et « la noble parole » de Jouffroy laisse voir à ses élèves, nous dit l'un d'eux, « la chaleur d'une âme tout émue, saisie d'une religieuse mélancolie (1)... » De même le « timbre d'or (2) » de la voix de Villemain éveille, parmi ses auditeurs de Sorbonne, les passions du temps, fait éclater les applaudissements par d'habiles allusions ; pâle et raide, le visage souligné d'une large cravate noire, Guizot enflamme l'énergie de ceux qui rêvent de réformes. C'est à détruire que semble s'attacher cette équipe à la volonté toute tendue : à détruire ce qui survit du dix-huitième siècle, de l'idéologie de Condillac, confondue dans le même grief de sécheresse avec l'esthétique de Batteux (3), à détruire la notion figée de perfection : « Rien ne ressemble à la médiocrité comme la perfection (4). » Et la jeunesse romantique suit ces maîtres avec une ardente admiration, parce qu'elle voit s'ébaucher un idéal nouveau, qu'ils mettent à la place de l'idéal ancien.

Une philosophie de la vie, du relatif, du divers, du *moi* irréductible, faisant appel à l'imagination pour les jugements mêmes de la raison et du goût : « Pour goûter les œuvres de l'imagination, ne faut-il pas en avoir soi-même ? » demandera Victor Cousin (5). C'est dans leurs rapports avec la vie qu'il juge toutes les doctrines, et chez lui philosophie, art, religion, patrie, liberté se confondent (6). C'est à la vie aussi que se rapportent les jugements de Jouffroy et son esthétique, dût la vie répugner à l'ordre : à ses lectures favorites, — les Ossian, les Walter Scott, — il trouve le charme du désordre ; quand il compare son cher roman-

(1) SAISSSET, *Critique et histoire de la philosophie*, 1865, p. 135.

(2) LEGOUVÉ, *Soixante ans de souvenirs*, 1886, t. I, p. 115.

(3) COUSIN, *Du vrai, du beau, du bien*, II^e partie, 6^e leçon.

(4) JOUFFROY, *Cahier vert*, p. 16.

(5) COUSIN, *Du vrai, du beau, du bien*, II^e partie, 6^e leçon.

(6) *Ibid.*, II^e partie, 8^e leçon : « Unissons l'art, la religion, la patrie »

cier d'Écosse à Le Sage, il accorde que *Gil Blas* contient des peintures « plus achevées » ; mais il préfère Walter Scott qui n'est pas « tiré à quatre épingles » ; il aime sa « haute insouciance », il reproche à Racine d'être « peu réel », de présenter non pas la passion mais la description de la passion ; il souhaite « l'individualisation des personnages (1) ». La vie, n'est-ce pas encore ce que demandent à l'histoire un Thierry, un Barante ? Celui-ci, que les vieux chroniqueurs enchantent, goûte le « caractère propre à l'enfance d'un peuple », « ce charme souvent plus réel et plus puissant que celui d'un langage perfectionné » (2) ; et c'est pourquoi il étudie le moyen âge : « Plus d'harmonie, plus de grandeur... une plus complète unité s'attachent peut-être à la vie publique des Anciens. La vie du moyen âge est plus variée, plus imprévue ; l'homme s'y présente avec une physionomie moins régulière... » Thierry cherche « les faits qui sont propres à chaque peuple et révèlent son existence individuelle » (3) ; il se plaît à la bigarrure des âmes comme à celle des costumes, aux contrastes violents ; sa grande ennemie est l'unité : « Distinguer au lieu de confondre... Les esprits médiocres ont le goût de l'*uniformité*... (4) » ; il assigne pour tâche à l'historien de retrouver la diversité « au sein de l'uniformité moderne (5) » ; il est l'ami des fédéralismes qui brisent les apparentes unités ; et, dans l'art même, il rompt l'unité majestueuse du style et de la composition historiques, « disperse » l'histoire « dans les faits privés », cherche le style qui rejoint l'âme vivante des peuples, le « style du peuple (6) ». Un art vivant se dégage de cette philosophie de la vie.

(1) JOUFFROY, *Cours d'esthétique*, 27^e leçon, p. 204.

(2) BARANTE, *Études littéraires et historiques*, t. II, p. 224.

(3) *Considérations sur l'histoire de France*.

(4) *Deuxième lettre sur l'histoire de France*.

(5) *Troisième lettre sur l'histoire de France*.

(6) *Conquête de l'Angleterre*, 1828, t. I, p. 208. — Il attend même d'un retour à la langue du peuple une « poésie nouvelle, inspirée par la liberté, une *poésie non pas classique*, mais nationale, qui ne serait pas la vaine imitation des génies qui ne sont plus, mais la pein-

La vie partout, dans l'art, dans la pensée ; et, dès lors, partout aussi l'histoire ; la critique, par exemple, devient une annexe de l'histoire, et le *Globe* l'en félicite. Avec Villemain, elle demande aux œuvres du génie leurs traits nationaux, leur caractère local ; le goût se décompose en goûts relatifs ; et de même la raison en raisons individuelles : car les philosophes de ce groupe interrogent le *moi*. Et c'est le *moi* qui répond tout bas, même quand un Victor Cousin invoque la raison universelle (1).

Romantiques par tous ces traits (2)... Mais romantiques qui gardent le pli de l'Empire où ils ont vécu, d'où ils sont sortis : Villemain, l'élève des Fontanes, des Luce de Lancival, qui a passé par cette École Normale de l'Empire, « inflexiblement classique... par la seule méditation de l'antique et de l'excellent (3) » ; Augustin Thierry, en qui le général Foy pouvait reconnaître un élève de « l'éloquence antique », un témoin des « fortes études des lycées de l'Empire (4) ». Cadet de la génération des critiques de l'Empire, un Sainte-Beuve, qui ne se reconnaît pas d'ailleurs de leur « maison (5) », ne s'écarte guère d'eux à ses débuts ; et surtout, il s'apparente à la sensibilité classique d'un Joubert, qui rafraîchit, dit-il, « les préceptes usés », les renouvelle « à l'usage d'une époque qui ne tient plus à la tradition qu'à demi ». Presque tous, aussi, ont subi l'in-

ture vivante des âmes et des pensées d'aujourd'hui... » « Sur les mélodies irlandaises de Th. Moore » (*Censeur européen*, 28 février 1820).

(1) Son ancien élève Baulain (*De l'enseignement de la philosophie*, 1833, p. 32) dénonce cette secrète complicité : « La Raison universelle ne nous parle que par des raisons privées. ...Voici ce que dit la Raison absolue, cela ne signifie rien, sinon : Voici ce que moi, dans ma conscience et ma raison propre, j'ai jugé conforme à la Raison universelle ! »

(2) Jouffroy se flatte, dans une lettre de 1817 à Damiron, de faire des prosélytes au romantisme.

(3) VILLEMMAIN, *Souvenirs contemporains d'hist. et de littér.*, 1854, t. I, chap. XIII.

(4) *Ibid.*

(5) *Causeries du Lundi*, t. VI, 1852, p. 387.

fluence de Mme de Staël (1). Leur romantisme ne dépasse pas celui du livre *De l'Allemagne*.

Leur individualisme ou leur relativisme s'encadre dans l'ordre social, dans la nature humaine. Le *moi* qu'interroge Cousin n'est pas rebelle au sens commun ; il lui emprunte même toute sa force : « L'humanité a toujours raison... (2) » ; elle est la dépositaire des idées éternelles. Que déchiffre Jouffroy chez Ossian ? « Ce qu'il y a d'éternel parmi les signes naturels,... les symboles immuables de la nature humaine ; » il y néglige « un grand nombre d'images et de signes appartenant à la civilisation de l'époque, à ses croyances, à ses habitudes... », les traits qui « sont pour nous inintelligibles et sans effet (3) ». De même, selon Villemain, l'humanité générale ne perd pas ses droits sur les œuvres le plus étroitement rattachées aux aspects particuliers d'un temps, d'un pays ; elle gagne même à s'exprimer par ces rapports particuliers : « C'est le caractère d'un homme de génie que les beautés locales, que les traits individuels dont il emplit ses ouvrages répondent à quelque type général de vérité, et qu'en travaillant pour ses concitoyens il plaise à tout le monde. Peut-être même les ouvrages les plus nationaux sont-ils ceux qui deviennent le plus cosmopolites. Tels furent les ouvrages des Grecs, qui n'écrivirent que pour eux et sont lus par l'univers (4). » Il voit en Byron l'Anglais, mais aussi l'Européen : « S'il

(1) Barante surtout, dont les essais sur la littérature allemande pourraient être comparés en détail au livre de Mme de Staël.

(2) VICTOR COUSIN, cours de 1828, 10^e leçon (*Œuvres*, Bruxelles, 1840, t. I, p. 78).

(3) JOUFFROY, *Cours d'esthétique*, 28^e leçon, p. 212.

(4) VILLEMMAIN, *Essais de littérature ancienne et moderne*, 1846, p. 263. — Il convient de remarquer que le relativisme est plus réservé dans ce groupe, qu'on n'est tenté de le penser : V. Cousin ne veut pas que l'on parle d'influence des climats sur les peuples, mais d'harmonie préétablie : « C'est ainsi, et c'est seulement ainsi, dit-il, qu'il faut entendre et que j'admets l'idée de Montesquieu. » De même, Guizot juge qu'on a donné trop d'importance, depuis Montesquieu, à l'action du climat et des causes matérielles. (*Histoire de la civilisation en Europe*, 4^e leçon).

est Anglais par le tour de l'expression et le génie, il est Européen par les idées (1). » Tout en parlant beaucoup de couleur locale et de costume, autour de Barante et de Thierry, on s'y donne pour véritable objet d'étude l'humanité, et non l'homme du moyen âge.

Barante ne cesse de répéter que sous l'histoire, l'art et la pensée doivent retrouver l'homme de tous les temps. Il applaudit Schiller, « fidèle au costume du temps », sans doute, mais fidèle aussi à ce « caractère de vérité perpétuelle et universelle qui fait le charme de l'art dramatique (2) ». Que demande-t-il aux poètes qui lui sont chers ? Une vérité intime et non pas extérieure, les passions, non le dehors : « Ce n'est pas l'érudition qui peut atteindre au mouvement intérieur et spontané de l'âme ». Il aime Racine d'avoir négligé l'histoire pour la vie de l'âme : « Supposons que Racine épris d'antiquité eût par malheur cherché à reproduire ce que nous appelons aujourd'hui la couleur et le costume grecs ; ...supposons que Racine eût contrôlé chaque mouvement de son cœur pour examiner s'il était conforme à l'ordre d'idées et de sentiments de la civilisation grecque ; quelle tragédie nous aurions (3) ! »

Thierry semble n'écrire qu'une épopée fragmentaire où le détail pittoresque arrête à tout moment le regard ; mais il n'y voit qu'une page de la vaste épopée des siècles ; « ce tableau retracé dans tout son détail et avec les couleurs qui lui sont propres doit offrir un intérêt plus général que ne semblent le comporter les bornes de temps et de lieu où il est circonscrit (4). » Chatolement des temps divers, des individus, sans doute ; mais qu'importe ? Les siècles, au fond, se ressemblent : « Il y avait au douzième siècle, sous les changements politiques, la même loi qu'au dix-huitième, loi souveraine et absolue, qui régira nos enfants comme elle nous a régis, nous et nos pères (5). »

(1) VILLEMAIN, *loc. cit.*, p. 340.

(2) BARANTE, *Études littéraires et historiques*, t. II, p. 145

(3) *Ibid.*, p. 235.

(4) *Conquête de l'Angleterre*, t. I, p. 4.

(5) *Seizième lettre sur l'histoire de France*.

Sous le détail extérieur, reparaît l'objet éternel du classique, la psychologie ; sous le tableau de genre, la pensée. *Les Temps mérovingiens* ne seront pas une galerie de scènes sans lien, mais une longue psychologie du Barbare (1) ; et en un passage de sa *Conquête de l'Angleterre* où il compare les Anglais opprimés aux Grecs du dix-neuvième siècle, Thierry se flatte que « de ce rapprochement peut sortir quelque lumière pour l'étude morale de l'homme ». Au temps où il faisait de la critique d'art dans le *Censeur européen*, il reprochait aux tableaux modernes d'attirer l'attention sur « les costumes », et non plus sur « les passions originales », sur « les affections purement humaines ». Venus souvent de la politique à l'histoire, les esprits de ce groupe rapportent tout aux grands intérêts humains, à la société, restent des esprits politiques (2). Pour un Villemain, l'histoire littéraire est l'histoire de l'homme et de la société, et les maîtres de l'imagination y occupent moins de place que ceux de la parole politique. S'il étudie Chateaubriand, c'est sous ce titre : *la Tribune moderne* ; un poète est pour lui une question d'histoire politique ; et, dans la gloire ou le discrédit de Byron, il voit « l'intérêt sérieux d'un problème social ».

Il est un autre effet de cet esprit politique : ce groupe s'applique à composer une charte du classique et du romantique, à les associer. Le doctrinaire éclectique se représente sa génération, à la manière de Jouffroy dans son article célèbre du *Globe*, « Comment les dogmes finissent », comme un âge de synthèse venu après des âges contraires, et héritant des uns et des autres. Qu'il ait souci, comme

(1) Cf. le premier récit : « L'esprit du fils de Chlothar, comme en général l'esprit des Barbares, était incapable de retenir à la fois des impressions de nature diverse. »

(2) C'est ainsi que, plus tard, recevant à l'Académie un romantique d'une tout autre nature, V. de Laprade, Vitet lui demandera : « Croyez-vous que vos paysages soient moins pittoresques pour être peuplés de quelques habitants?... La poésie, croyez-moi, ne remplit pas sa tâche, elle se prive à plaisir de sa plus vive source d'émotions et de puissance, si l'homme reste en dehors de ses créations... »

Villemain, de ménager tous les partis, et déclare : « Nous sommes éclectiques en ce sens que nous aimons tout ce qui est beau, ingénieux, nouveau, quelle qu'en soit l'école (1) ; » qu'il proscrive avec Guizot, la « manie de couper en deux la vérité et de n'en vouloir prendre que la moitié (2) », — le doctrinaire obéit toujours à cet esprit nouveau dont parle Jouffroy : « Cet esprit nouveau, introduit dans la critique, est destiné à concilier le romantique et le classique, comme deux points différents du beau réel (3). » Génie classique et génie romantique se rejoignent, déclare Barante ; et quoiqu'il attribue à chacun d'eux « une source entièrement distincte », « un principe opposé », — à l'un, une « vérité générale » — à l'autre une vérité « individuelle », — il ajoute qu'aucun de ces principes n'est « exclusif » de l'autre : « Les génies supérieurs qui suivent ces deux routes se rencontrent en ce point qu'ils entraînent tout après eux, et qu'ils imposent leurs impressions à tous les hommes (4). »

Ce groupe excelle à discerner le romantisme des classiques et le classicisme des romantiques. Molière, par exemple, n'est-il pas romantique ? « Il y a cent cinquante ans que le public admire *le Festin de Pierre*, et aujourd'hui on va dissertant sur le classique et le romantique (5)... » Et Shakespeare, au milieu de ses « bizarres caprices », n'a-t-il pas des qualités classiques (6) ? Villemain le range,

(1) Villemain, cité par G. VAUTHIER, *Villemain* (1913), p. 79.

(2) Lettres de Guizot à Fauriel, 250 ch., 1820 (Paul et Victor GLACHANT ; *Lettres à Fauriel conservées à la bibliothèque de l'Institut*, 1902, p. 22). — Guizot, qui a lutté sous l'Empire contre le classicisme étroit, a pu passer quelque temps pour le champion du romantisme, « l'Aristote du boulevard du Temple », selon le *Journal des Débats* ; et le malicieux Gérard de Nerval rappellera avec un visible plaisir les reproches d'extravagances jetés par Hoffmann à l'auteur de *Cornille et son temps* et de *Shakespeare et la poésie dramatique*.

(3) JOUFFROY, « Comment les dogmes finissent ». (*Le Globe*, 24 mai 1825).

(4) BARANTE, *Études littéraires et historiques*, t. II, p. 139.

(5) *Ibid.*, p. 266.

(6) VILLEMMAIN, *Essais de littérature ancienne et moderne*, 1846, p. 253.

aux côtés de Corneille et de Racine, parmi ceux qui travaillent « hors d'eux-mêmes » et « dont la personne disparaît » : Shakespeare est aussi loin que les classiques français du romantisme personnel d'un Byron (1). Esprits cosmopolites, accoutumés à passer des lettres françaises aux lettres étrangères, ces critiques et ces historiens trouvent aux maîtres étrangers plus de ressemblance avec les grands classiques de la France, qu'avec ses romantiques ; pour trouver un pair à Walter Scott, c'est à Molière que remonte Jouffroy ; et pour louer Shakespeare, Villemain ne trouve en lui que sublime du genre de « notre Corneille », que mots dignes de Molière, de Rabelais...

Les frontières s'effacent, qui séparaient les pays lointains de la France classique : point d'exotisme provocant ; un Jouffroy, par exemple, si familier de la pensée écossaise, rapporte tout à la France. Ce qui l'émeut ou le charme dans les Écossais de Walter Scott, c'est leur allure française. Qu'on lui « représente en tragédie les Scandinaves, leurs mœurs et leurs sentiments », que lui importe ? Mais, dans *Ivanhoë* ou *Quentin Durward*, il aime « ce qu'il y a d'invariable parmi les signes naturels », ou « la nature humaine en général », ou « une foule de traits pareils à ceux dont Molière sème ses comédies, traits éternels et communs à l'humanité » ; et il les aime aussi de n'être pas pour nous « des hommes étrangers » ; « les Écossais nous ressemblent sous plus d'un rapport... (2). » Parmi les Anglais, ceux auprès de qui le doctrinaire éprouve le plus de sécurité, sont ceux qui gardent, malgré leur « sève vigoureuse, la « sagesse du style », « cette élégance ingénieuse et noble que

(1) *Ibid.*, p. 382. — Cependant, sous l'influence de Chateaubriand peut-être, Villemain découvre le *moi* dans l'œuvre des grands créateurs : « On raconte, — dit-il, d'un passage de Milton, — que le poète a consacré dans cette scène un trait de sa vie... Le *génie* n'est jamais mieux inspiré que par les sentiments dont il a souffert... » Cf. CHATEAUBRIAND, *Génie du christianisme*, II, 1, 3, à propos de ce même passage de Milton : « On ne peint bien que son propre cœur en l'attribuant à un autre, et la meilleure partie du *génie* se compose de souvenirs. »

(2) JOUFFROY, *Cours d'esthétique*, 28^e leçon, p. 211.

l'on a nommée le goût classique, et qui fut longtemps le goût français (1) ». Villemain les signale chez Pope, chez Byron; et il recule devant les fautes de Shakespeare, sourit des shakespeariens idolâtres, se refuse à reconnaître chez le poète anglais, « ce système prétendu, ces règles du génie qu'il se serait faites ». Villemain n'a garde de lui sacrifier les classiques français (2).

Le doctrinaire se pique même de retrouver le grand « siècle oublié », « le plus grand siècle peut-être de l'humanité (3). » Le grand goût et le grand style séduisent son

(1) Villemain, à qui appartiennent ces formules (dans *les Essais de littérature ancienne et étrangère*), ressemble fort, même dans ses complaisances pour Shakespeare, à Voltaire. Quand il proteste en ces termes contre le Shakespeare francisé de Ducis : « N'emmailotez pas ce géant... Laissez-lui ses *bonds* hardis... Ne taillez pas cet arbre plein de jet et de vigueur et n'étranglez pas ses noirs et épais *rameaux* pour équarrir sa tige dépouillée sur le modèle uniforme du *jardin de Versailles*, » on songe au Voltaire des *Lettres philosophiques* (Lettre XVIII) : « Le génie poétique des Anglais ressemble jusqu'à présent à un arbre touffu planté par la nature, jetant au hasard mille *rameaux*. Il meurt, si vous voulez le tailler en arbre des *jardins de Marly*; » on songe même à Geoffroy : « En habillant ce Huron à la française en l'emmaillotant pour ainsi dire dans les entraves de notre art, il (Ducis) lui a ôté sa physionomie et tout ce que ses *bonds*... ont de flatteur pour l'imagination. » (*Journal des Débats*, 18 mars 1813). Combien de fois le goût de Villemain ne se rencontre-t-il pas avec le « goût exquis » (*loc. cit.*, p. 314) de Voltaire!

(2) Le rôle même de Villemain après 1830 accentue encore cette susceptibilité nationale (Cf. Philarète CHASLES, *Mémoires*, 2^e édit., t. I, p. 187; et sa lettre à Dubois citée dans G. VAUTHIER, *loc. cit.*, p. 79). Déjà, dans la dernière leçon de son *Tableau de la litt. française au dix-huitième siècle*, il se faisait pardonner des digressions anglaises en glorifiant les « grands écrivains du dix-septième siècle »; à la menace de Chateaubriand dans *l'Essai sur la litt. anglaise* il répondra : « Nous aimons, nous admirons le génie dramatique de la France; si fortement expressif, sans barbarie, si vrai sans bassesse; et malgré le découragement trop désintéressé d'un illustre écrivain, nous croyons à l'éternelle durée des monuments gracieux et sublimes de notre poésie; *Cinna*, *Polyeucte*, *Athalie* ne périront jamais; on lira toujours La Fontaine et Molière ». (*Essais de litt. anc. et étr.*, p. 283.)

(3) V. COUSIN; *Études sur Pascal*, préf. de 1842. — Dans le dix-

imagination que Winckelmann et Quatremère de Quincy ont formée à la noblesse (1). Après avoir fait des prosélytes au romantisme, Jouffroy finira par le répudier : « On était las d'une certaine beauté. Les romantiques ont pensé qu'on était las du beau. Ils ont donc fait du laid... Il a fallu dix ans au public pour démêler leur méprise... (2) ». Également éloigné de l'Apollon du Belvédère (3) et de l'imitation réaliste des tableaux flamands (4), il se tournerait, de préférence, vers l'Apollon, vers les classiques. Romantisme du *Globe*, romantisme du dessin et non de la couleur, d'architectes, plutôt que de peintres, romantisme d'anatomistes, sans lyrisme, sans chatolement (5).

Romantisme, aussi, qui manque à sa vocation première, qui cherche l'unité, en dépit de son relativisme, et aspire à tout réduire à un plan robuste. Victor Cousin, sous l'influence de l'Allemagne, est obsédé d'un monisme despotique, Jouffroy est dévoré du besoin de dépasser « les apparences attributives et phénoménales qui font la variété (6) ». Aux œuvres qu'il commente, il attribue une intime unité, unité de principe du *Misanthrope*, unité de but du *Mariage de Figaro* (7). La nature même de ce professeur l'incline à l'unité et à l'ordre : la construction de ses leçons en té-

septième siècle, d'ailleurs, c'est à la période de Louis XIII et de la Fronde que va la prédilection de Cousin (*Du Vrai, du Beau, du Bien*, II^e partie, 10^e leçon) et de Jouffroy (*Cahier vert*, p. 27). De même Vitet place le meilleur de l'art du dix-septième siècle avant Versailles. C'est la jeunesse du classicisme qui renaît avec le romantisme.

(1) COUSIN, *Du Vrai, du Beau, du Bien*, 7^e leçon. — Jouffroy, il est vrai, ne suit pas son maître vers ces maîtres.

(2) JOUFFROY, *Cahier vert*, p. 48.

(3) Admiré sans réserve au contraire par Cousin. (*Du Vrai, du Beau, du Bien*, 7^e leçon, 2^e édit., p. 162).

(4) JOUFFROY, *Cours d'esthétique*, 29^e leçon, p. 220.

(5) Ce romantisme du dessin et de la prose se confrontera à l'autre, le jour où Vitet succédera à Soumet à l'Académie : « M. Soumet, dira cet élève de David, appartenait à la famille des coloristes. »

(6) JOUFFROY, *Cours d'esthétique*, 15^e leçon, p. 109.

(7) *Ibid.*, p. 112. — Et il place plus haut *Tartuffe* qui allie les deux unités de principe et de but.

moigne (1). De même, à travers les digressions d'un Barante, ses épisodes pittoresques, subsiste cette unité intérieure à laquelle l'historien fait souvent allusion (2), ce « fil conducteur qui guide à travers la foule confuse des faits (3) ». Son art, qui paraît d'abord abandonné à une libre narration de chroniqueur, consiste à observer l'unité du style, à ne jamais rompre « l'unité de langage » (4). Même souci d'unité dans l'histoire pittoresque de Thierry : s'il a toujours conservé la forme narrative, c'est qu'il ne voulait pas faire passer son lecteur d'un récit antique à un commentaire moderne, tomber dans « les dissonances qu'offriraient des fragments de chroniques entremêlés de dissertations (5) ». Au milieu de la bigarrure pittoresque, ces historiens romantiques maintiennent une espèce d'unité littéraire, retrouvent « une espèce d'unité historique (6) ».

(1) « Il y a de l'ordre et du clair là dedans », écrit Dubois à Dami-ron après avoir lu le programme de Jouffroy.

(2) Barante juge que cette unité est nécessaire pour satisfaire « même l'imagination » (*Ét. litt. et hist.*, 1858, t. I, p. 127).

(3) Préf. de l'*Hist. des ducs de Bourgogne*, p. XXXIX. — Cf. le jugement de Guizot sur le tome VIII de cet ouvrage : « Ses bons récits ... se lient, se rapportent à un ensemble ; on ne passe point de l'un à l'autre comme d'un tableau à un tableau dans une galerie : ce sont des scènes d'une grande action, une, dramatique... » — « Il a fallu lui donner l'ensemble et l'unité », dit encore Barante de cette histoire (*ibid.*, p. XLVI). De même, pour les œuvres dramatiques, Barante pose pour règle de l'art de ne pas « errer au hasard dans l'imitation détaillée de la vérité », de « tenir les fils de l'action... Tel est le génie de Shakespeare, — ajoute-t-il, amenant à son tour, comme tant d'autres, Shakespeare au classicisme, — telle est l'espèce d'unité qui noue si fortement la trame de ses pièces. »

(4) *Ibid.*, p. XLIV. — Si Barante adopte les termes et le ton des époques anciennes, il veut éviter par là les disparates : « Vous avez eu raison, lui écrit Sainte-Aulaire, d'adopter des formes de langage en harmonie avec celles des auteurs que vous citiez... »

(5) *Conquête de l'Angleterre*, t. I, p. x.

(6) Augustin THIERRY, article sur le *Caractère national des Irlandais* (1824). — On peut imaginer que l'influence des historiens anciens n'est pas étrangère à ce trait. Voyez-le composer les discours de ses héros, refaire plusieurs fois celui de Guillaume avant Hastings :

Goût de l'unité, goût de la clarté aussi, de la précision, de la simplicité, du calme même ; ou du moins affectation de calme et de simplicité. « Vous le voyez, disait Cousin à Quinet, ma manière est d'être précis avec le moins de séduction possible ; » et, chose étrange, Quinet l'a cru (1). Ordre, calme, ce sont aussi les qualités que les amis de Jouffroy vantent chez lui ; entre le Laocoon « sublime », « désordonné », et les « traits réguliers » de l'Apollon, il préfère l'Apollon : « La lutte, dit-il, n'est pas belle, la lutte n'est pas dans l'ordre (2). » La raison bride la sensibilité : « La raison vigilante au rêve a survécu, » lui écrit Sainte-Beuve ; et lui-même, dans son *Cahier vert* : « Le génie est la plus haute incarnation de la raison (3). » Il se rallie à cette école du beau calme et ordonné, celle des statues antiques, de Raphaël, de Grétry, qui « s'attache à rendre la mélodie si claire que l'on comprenne avec une netteté

véritables *conciones*. Il voit des images latines en marge de ses chroniqueurs. L'un de ceux-ci lui montre un bourgeois de Vézelay, Simon, assistant à la ruine de sa maison, *sedente ipso Simone ad ignem in ipso domo cum uxore et liberis suis* ; et Thierry ajoute cette involontaire évocation de Tite-Live : « Le maître de la maison, calme et fier comme un Romain du temps de la République, était assis au coin du feu avec sa femme et ses enfants. » (Lettre 24 sur l'*Histoire de France*.) — De même Barante sait quelles autorités classiques invoquer en faveur de son système d'histoire narrative : Hérodote, Thucydide, Xénophon, Plutarque et surtout Tacite (*Études histor.*, t. II, p. 186 ; préf. des *Ducs de Bourgogne*, p. xxix-xxx), Tite-Live aussi, « modèle imitable et classique » (*Ét. histor.*, t. II, p. 189). Notons qu'en effet *classique* est généralement pour lui, synonyme d'*imitable*. — Cf. *ibid.*, p. 139 : « Ceux qui appartiennent à la littérature non classique restent admirables, sans pouvoir être imités. On peut s'inspirer de Dante et de Shakespeare comme d'une belle production de la nature, mais il serait puéril de les traiter en classiques, et de vouloir les copier... »

(1) QUINET, *Lettre à sa mère*, CXX.

(2) JOUFFROY, *Cours d'esthétique*, 40^e leçon, p. 319.

(3) *Loc. cit.*, p. 18. — Sur le calme et la paix, conditions du génie, cf. *ibid.*, p. 13. Et dans le *Cours d'esthétique*, 38^e leçon, p. 300 : « Entre la conduite de l'enfant qui est purement livré à la sensibilité et la conduite de l'homme fait qui est gouverné par sa raison, il y a la différence de l'agréable et du beau. »

parfaite les sentiments qu'elle veut exprimer (1) », qui peint « le développement raisonnable et réglé de la liberté », plutôt que la passion des figures de Rubens (2). École de raison, de raideur (3), école de prose, qui voit la gloire de la France dans la prose classique (4), école de jugement et de réflexion, qui subordonne tous les faits de l'histoire à l'empire de la pensée, — orgueilleusement chez un Guizot, secrètement chez un Barante (5) : école d'enthousiastes qui font fi de l'enthousiasme, qui débordent d'imagination, mais qui mettent l'imagination au service de l'intelligence.

En marge de cette intelligence doctrinaire et rigide, le *Globe* abrite pourtant des pensées plus ondoyantes, des capricieux qui relient, eux aussi, le romantisme au classicisme, mais comme sans y prendre garde, au gré de leur fantaisie, de leur curiosité. Sainte-Beuve, qui passe avec aisance du romantisme du *Globe* à celui des *Odes et Ballades*, de M. de Rémusat à Victor Hugo, est de cette postérité nuancée et critique de Fontenelle, qui ne hait que le dogmatisme, qui s'arrête tour à tour à toutes les idées

(1) *Cours d'esthétique*, 26^e leçon, p. 197.

(2) *Ibid.*, 38^e leçon, p. 304.

(3) « C'est vous, écrit Cousin à Damiron le 17 mars 1819, qui m'avez maîtrisé à la longue l'imagination, réveillé la raison assoupie... C'est vous qui m'avez donné la force de raison à la place de la force d'enthousiasme... »

(4) « C'est dans la prose qu'est notre gloire la plus certaine. L'Angleterre, l'Allemagne, l'Espagne, l'Italie ont des poètes égaux et même à certains égards supérieurs aux nôtres... Notre génie, notre force native est dans la raison, et la raison, c'est la prose. » (COUSIN, *Études sur Pascal*, Av.-propos., p. VII.)

(5) « L'histoire ainsi racontée, lorsque les faits sont présentés avec clarté et disposés dans un ordre convenable, doit suggérer au lecteur des réflexions et des jugements que l'auteur n'a pas voulu exprimer. » (BARANTE, préf. de l'*Hist. des ducs de Bourgogne*.) Ou encore *ibid.*, p. LXXXII : « Malgré une scrupuleuse impartialité, le temps passé ne m'est pas apparu comme un simple divertissement. Ses mouvants tableaux ont sans doute préoccupé mon imagination, mais n'ont pas laissé ma pensée indifférente. » — Guizot reconnaîtra chez son ami Barante son propre système d'union de la Providence et de la liberté humaine. (*Revue des Deux Mondes*, juillet 1867, p. 41.)

où elle reconnaît quelque chose de sa propre diversité, qui a pour rhétorique celle de Voltaire, étendue, aux heures de sensibilité, jusqu'à Vauvenargues, jusqu'à Jean-Jacques. De sa jeunesse laborieuse, formée par une mère attentive, sa critique garde un caractère avisé, une gravité précoce, une nature féminine aussi, douce, un peu secrète, — on le surnommait au collège « le matou ». Ce studieux humaniste, qui a excellé en vers latins, qui a été le parfait élève des rhétoriciens d'autrefois, imposera toujours aux modernes, fussent-ils romantiques, des patronages grecs et latins. L'École de médecine lui a donné aussi quelques-unes de ses qualités (1) : ami du romantisme, il conserve pourtant en face de lui ce sang-froid du médecin qui « sait tâter le pouls à son malade », porte « des diagnostics et des pronostics », dit le danger, explique les causes (2). L'un des premiers, il met Victor Hugo en garde contre l'excès de sa force, démêle, dans le Hugo de 1826, le Hugo déchaîné de l'avenir (3). Son tableau de *la Poésie française au seizième siècle*, est, sans doute, à quelques égards, une défense des romantiques ; mais il est surtout un effort pour les rattacher à une tradition classique. A le comparer au tableau que Gérard de Nerval, au même moment, destinait au même concours académique, on distingue par quel chemin le critique du *Globe* allait du romantisme au classicisme, tandis que Gérard suivait la voie inverse. Même sous le masque de Joseph Delorme, il reste à mi-côte ; il laisse, dans ses vers, « les monts à l'aigle », « l'abîme au géant », préfère « cheminer », « rester plus bas ».

L'éclectisme conduit à la modération. Il est ami, aussi, d'une érudition amie, elle-même, de l'indifférence. Parmi les maîtres du *Globe*, un Fauriel en serait le meilleur té-

(1) Cf. Georges MORIN, *Sainte-Beuve et la Médecine* (Paris, 1928). — Du même, *Les idées de Sainte-Beuve sur la profession médicale. Chronique médicale*, 9 juin 1928). — Dr BRUNON, *Sainte-Beuve et nous* (*ibid.* 28 janvier 1928). — *Sainte-Beuve et la médecine* (*ibid.*, 19 mai 1928).

(2) *Causeries du Lundi*, t. XV, p. 113-114.

(3) *Premiers Lundis*, t. I, p. 133.

moins. Ce chercheur qui se consacre avec prédilection aux littératures primitives, aux civilisations naissantes, semblerait désigné pour un parti décidé, pour le romantisme, auquel les drames de son ami Manzoni ouvrent une ère nouvelle (1), et qu'il enrichit lui-même de thèmes et de modèles, en important les *Chants populaires de la Grèce moderne*, en rouvrant, parmi les sources du moyen âge, la poésie des troubadours, « expression des idées et des sentiments chevaleresques » (2). Il met, sous les yeux d'un siècle de lyrisme, des siècles amis du lyrisme, c'est-à-dire de « l'expression des sentiments ou des idées personnelles » (3). Seulement, il craint que les limites du lyrisme ne soient trop « étroites (4) », et il se propose de montrer, contre l'opinion commune, que la poésie des troubadours atteint aux grands genres classiques. Il veut aussi voir chez eux des règles, du goût : « Nous pourrions nous assurer... qu'il y avait chez le public auquel s'adressaient les troubadours un goût plus sûr, un tact plus délicat que nous ne serions peut-être disposés à le supposer... Il faisait des distinctions sérieuses et tranchées (5)... ». Il appelle, à l'occasion, en comparaison avec ses troubadours, les Grecs et les Romains ; et il ne laisse pas entamer par ses amis ce caractère « antigermainique » que Sainte-Beuve lui attribue (6). Même, les romantismes étrangers qu'il accueille ne lui apparaissent pas dans toute leur hardiesse. A comparer ses traductions de l'italien à leur texte original, on voit clairement le travail de la raison française sur une matière étrangère. Parfois même, il se refuse aux génies trop différents du sien, à Alfieri par exemple (7), à l'Angleterre sur-

(1) FAURIER, Avant-propos à la trad. du *Comte de Carmagnola*, etc., de Manzoni, 1823, p. II.

(2) *Histoire de la poésie provençale*, 1845, t. I, p. 9.

(3) *Ibid.*, t. II, p. 17. — Cf. *ibid.*, p. 77, où il définit le lyrisme chez les poètes par « l'expression de leur propre individualité ».

(4) *Ibid.*, p. 77.

(5) *Ibid.*, t. I, p. 22.

(6) SAINT-BEUVE, *Portraits contemp.*, 1889, t. IV, p. 253.

(7) Lettre à Mary Clarke, 1824 (*Revue des Deux Mondes*, nov. et déc. 1908).

tout. Il désespère de comprendre *Hamlet* : « Il y a trop de choses qui me paraissent contradictoires, » déclare-t-il ; et toute contradiction, toute incohérence le choque (1). S'il applaudit Manzoni, il répugne à accepter ses émules français, il insiste sur ses qualités classiques : « ...Simplicité et respect pour les données de la nature dans l'emploi des moyens propres de l'art, gravité dans le but, voilà les points essentiels auxquels on pourrait réduire toute la théorie dramatique de M. Manzoni ; et peut-être semblerait-il qu'une théorie si sévère ne diffère guère moins de celle qu'ont suivie des poètes qui passent pour éminemment romantiques, que de celles mêmes de leurs antagonistes classiques (2). » Il consent à appeler romantique son ami, puisque le poète italien adopte ce nom ; mais il préférerait, on le sent, celui d'éclectique. •

La page mérite d'être retenue : elle montre, en une vive lumière, la leçon du romantisme classique que Manzoni a donnée aux Français à travers les gloses de son interprète : « Que si l'on voulait désigner par un nom d'école l'ensemble des idées de M. Manzoni, sur la théorie de la tragédie, et donner à cette théorie le titre de romantique, on y serait autorisé par M. Manzoni lui-même qui ne rejette pas ce titre. Mais il faudrait du moins ne pas perdre de vue que l'idée qu'il attache à ce terme n'est pas à beaucoup près la même qu'on y attache communément, ni même aucune de toutes celles qu'on y a attachées jusqu'ici. La vérité est que les doctrines poétiques de M. Manzoni sont trop indépendantes, trop élevées, tiennent de trop près à tout ce qu'il y a de raisonnable et de démontré dans les divers systèmes littéraires, pour qu'une dénomination exclusive puisse leur convenir ; et c'est là, je pense, ce qu'elles ont de plus recommandable... Certes, il n'est pas indifférent au génie d'être plus ou moins libre dans le choix des moyens qu'il a de se manifester ; et il s'en faut bien que

(1) Lettre à Mary Clérke, 28 août 1826. (*Ibid.*, janvier 1909.)

(2) *Le comte de Carmagnola et Adelghis*, tragédies d'Alexandre MANZONI, trad. de l'italien par Fauriel (1823), p. 5.

les formes diverses qui lui sont imposées, presque toujours malgré lui ou à son insu, soient toutes également heureuses. M. Manzoni sait cela aussi bien que personne ; mais il sait aussi qu'il n'y a point de formes à travers lesquelles le génie et le talent ne se produisent toujours plus ou moins ; et, avec toute la sagacité nécessaire pour les reconnaître partout où elles existent, il est toujours empressé à leur rendre hommage partout où il les a reconnues (1). »

« Il n'y a point de formes à travers lesquelles le génie ne se produise » : l'érudition circonspecte aboutit à cette impartialité. Elle se refuse au système, hésite même devant les conclusions (2). Né pour la recherche, pour la discussion curieuse, non pour la décision, l'érudit Fauriel se défie, semble-t-il, du jugement esthétique. Au seuil de l'histoire de la poésie provençale, il déclare bien « qu'au point de culture où les troubadours étaient parvenus, il serait étonnant qu'ils ne se fussent pas fait quelque théorie de leur art », mais il se garde de nous exposer dès l'abord cette théorie, et de la juger (3). S'efforcer de tout connaître, c'est chercher à tout comprendre, et c'est aussi jouir de tout. Votre âme, écrivait Mme de Staël à Fauriel en 1801, « jouit de tout ce qui est noble avec délices ; » et Villemain l'appelait d'un mot que mérite plus d'un esprit de ce groupe, « un athée en littérature (4). » Nous dirions plutôt panthéiste, de ce panthéisme du goût qui sied à un stoïcisme moderne, discret, sceptique. Fauriel, qui méditait un ouvrage sur le stoïcisme, incarne l'éclectisme érudit qui achemine souvent au dilettantisme.

Les dilettantes sont les éclectiques sans doctrine ; comme ils ne s'attachent à rien d'une passion exclusive, ils n'engagent jamais le fond de leur personnalité. Même quand ils ont une « nature aimante et tendre », comme Victor Jac-

(1) *Le Comte de Carmagnola et Adelghis*, p. iv.

(2) « *Il Fauriel aveva una grande passione per la ricerca e per la discussione, ma nessuna fiera poi di conchiudere.* » (A. DE GUBERNATIS, *Il Manzoni ed il Fauriel*, Rome, 1880, p. 88, note.)

(3) *Histoire de la Poésie provençale*, 1846, t. I, p. 21.

(4) SAINTE-BEUVE, *loc. cit.*, p. 231.

quemont, ils apportent « autant de soin à cacher leurs émotions que d'autres en mettent à dissimuler de mauvais penchants (1) ». Leur aîné et leur meilleur modèle est ce Paul-Louis Courier, si peu romantique, qui a la rouerie et l'humeur du dix-huitième siècle, qui s'est formé à l'école des Anciens et prétend à l'hellénisme. « M. Courier, affirme Stendhal, est peut-être l'écrivain vivant qui connaît le mieux sa langue, toutes ses finesses et toutes ses délicatesses ; » et encore : « C'est l'homme vivant qui a le plus de rapports avec Voltaire. » Ce Tourangeau ami de La Fontaine, ce pamphlétaire élève de Pascal, ce faux ingénu, ce savant finaud qui joue au populaire, cet attique qui joue au vigneron, ce lettré maître de lui-même dans son apparente violence, enseignait, en un temps où l'art voulait paraître sincère, le pouvoir de l'artifice.

Les dilettantes de son voisinage nous semblent pourtant romantiques par un trait : la révolte. Un Stendhal en fournirait le plus violent exemple : avec quelle ardeur, dès le début, ne s'est-il pas séparé des siens, haïssant tout ce qu'il devait aimer. Si quelques sentiments profonds ont ému sa jeunesse, ce sont les préromantiques qui les lui ont fait éprouver, un chapitre de *Bélisaire*, les plus beaux endroits de *Télémaque*, — il pleurera sur la mort d'Achille, évoquera le Corrège à propos de Mentor (2), — le *Sethos* de l'abbé Terrasson, *la Nouvelle Héloïse*, ces livres que son indulgent grand-père lui permettait ou lui pardonnait. *La Religieuse portugaise*, les *Élégies* de Parny, Mlle de Lespinasse, la *Sophie* de Mirabeau, lui ont enseigné la sainteté de l'amour-passion. Il ressemble par quelques traits à Diderot, et il est, au dire d'un critique du *National*, « le seul homme peut-être à qui Diderot de nos jours eût volontiers tendu la main. » Il éprouve avec une singulière vivacité qu'il est d'un monde nouveau, qui veut de nouveaux plaisirs, auquel les classiques ne suffisent plus, pour lequel

(1) MÉRIMÉE, sur Victor Jacquemont, *Portraits historiques et littéraires*.

(2) *Correspondant*, 25 septembre 1909, p. 1115-1116.

Corneille, Molière même ont vieilli. Dès 1800, il s'est livré, dans son bureau du ministère, à des escarmouches contre Racine, pour Shakespeare. Lui-même, il est pétri de tous les désirs, de toutes les contradictions de son temps ; il ne se peut rien imaginer de plus mêlé : de la sécheresse, de la dureté, du dandysme, et une sensibilité vulnérable ; un esprit de pure analyse et le don voluptueux de jouir des idées mêmes, d'en recevoir des chocs et des spasmes physiques (1). Ses transports en Italie, ses battements de cœur, — « ce qu'on appelle des nerfs à Berlin », — si violents qu'il « marchait dans la crainte de tomber » (2), ne sont-ils pas d'un émotif ? Et pourtant, c'est un roué. Un audacieux, mais un audacieux timide. Une âme passionnée d'action, mais pour qui l'action n'a été que le divertissement d'un joueur ardent ; un acteur de l'épopée impériale, mais qui ne lui a demandé que le plus beau des spectacles et une intermittente carrière.

Son culte de Napoléon est de qualité romantique, l'idolâtrie de l'énergie, des condottieri, des âmes primitives, sauvages. Et c'est aussi le « romanticisme » qu'il aime en Italie, un peuple plus énergique que les Français de « la cour de Louis XIV », des femmes dignes d'être des Béatrice Cenci, des mœurs libres, naïves, une langue que n'a pas épurée « une cour dédaigneuse » (3). Il s'est fait Italien ; il s'est affranchi du « goût de La Harpe en peinture (4) », des conventions, des convenances mêmes : « Première de toutes les règles de style, laquelle est sans exception : être soi-même (5). » Idéologue, il donne au plaisir, dans le jugement littéraire, cet empire que les Helvétius, les Ben-

(1) « Quand une idée se saisit trop de moi au milieu de la rue, je tombe. » (*Vie de Henri Brulard*.) Faut-il avouer qu'on peut chercher à de telles chutes, quand on se rappelle la mort de Stendhal, d'autres causes moins idéologiques ?

(2) *Rome, Naples et Florence* (27 janvier 1816).

(3) *Vie de Rossini*, chap. vi.

(4) Note manuscrite de Stendhal. (*Correspondant*, 25 septembre 1909, p. 116.)

(5) *Ibid.*, p. 1109.

tham, lui ont attribué sur la morale. Son romanticisme adopte tous les thèmes du romantisme, mais en les transposant d'un ton, du cœur à la chair ; il regarde, lui aussi, vers le moyen âge, la poésie primitive, l'Orient, le seizième siècle, mais pour la vigueur de leurs instincts, la vivacité de leurs voluptés. L'individualisme, — qu'il appelle chasse au bonheur, égotisme, énergie, — anime tous ses personnages, l'âme lui-même de cette frénésie du *moi* pour qui l'amour est toujours libre, le crime toujours beau, de la beauté de toute force. Sensibilité, chez lui, veut dire sensualité.

Mais cette sensualité, qui veut jouir de tout, ne s'enferme pas dans une école littéraire, se prête à goûter à la fois classiques et romantiques. Il ressuscite, pour réclamer ce droit à l'éclectisme, Julie de Lespinasse elle-même ; il lui emprunte son style, imagine une lettre posthume : « Je suis assez heureuse pour aimer à la folie les choses les plus opposées. Analysons moins, et jouissons davantage... Oui, dans tous les genres, j'aimerai ce qui paraît opposé, mais qui n'est peut-être opposé que pour les gens qui veulent toujours juger et qui ont le malheur de ne point sentir... Et j'ajoute que j'aime Racine à la folie, et qu'il y a dans Shakespeare des morceaux qui m'ont transportée... » Ironique autant que dilettante, Stendhal s'émancipe à la fois de La Harpe et de Jean-Jacques ; s'il goûte l'art classique et les passions romantiques, il échappe à la fois à la rhétorique classique et à la rhétorique romantique. « C'est par une peinture exacte et enflammée du cœur humain que le dix-neuvième siècle se distinguera de tout ce qui l'a précédé. » Il est aisé de distinguer la part du classicisme, dans cette formule, — « peinture exacte du cœur humain », — et la part du romantisme, — « peinture enflammée ». Ou encore, lorsqu'au livre VII de son *Histoire de la peinture en Italie*, Stendhal résume en deux mots, « le caractère du dix-neuvième siècle » : « Chercher les émotions fortes et les chercher par des moyens simples, » lorsqu'il ajoute : « Le *contourné*, le *chargé d'ornements* nous paraît sur-le-champ petit, » ne résume-t-il pas tout son

romantisme classique dans cette union d' « émotions fortes » et de « moyens simples » ?

A vrai dire, son romanticisme ne s'est jamais accordé au romantisme de son temps. S'il s'avise de dresser une liste de cette école, il y fait voisiner les noms de Lamartine, de Béranger, de Barante, avec ceux de Paul-Louis, d'Étienne, de Scribe. Il attend la rénovation du théâtre de purs pseudo-classiques. Quand la mélancolie romantique se glisse en lui, c'est une mélancolie à l'italienne (1), éclairée de volupté, comme le *duomo* de Milan revêt de marbre ses formes gothiques : il loue « cette architecture brillante » d'être « du gothique sans l'idée de la mort ; c'est, ajoute-t-il, la gaieté d'un cœur mélancolique » (2)... Et ce mot de mélancolie conserve chez lui la nuance légère et riante que lui prêtait La Fontaine (3).

C'est qu'en dépit de ses révoltes, Stendhal demeure attaché à une tradition française, qu'en vain il voudrait répudier. Son *moi* reste même asservi aux contraintes familiales contre lesquelles il gronde ; il leur doit une sorte de pudeur dont le romantisme ne viendra pas à bout ; il se dissimulera sous vingt voiles, — anonyme, pseudonyme, mystificateur ; au moment même où il entreprend ses Mémoires, il raille la mode des *je* et des *moi* (4). A la voir vécue auprès de lui par son grand-père, il s'est initié à la vie d'un dix-huitième siècle discret et réservé, classique encore : un monde désuet et tout spirituel se perpétue en

(1) A cet égard, le jugement de Stendhal sur la mélancolie italienne s'accorde avec celui de Mme de Staël dans le livre : *De la littérature* ; seulement, Mme de Staël prend parti pour la mélancolie du Nord, Stendhal pour celle du Midi.

(2) Sur ce point encore il est aisé de voir la différence du romantisme de Stendhal avec celui de l'école de Chateaubriand, en se rappelant le peu de goût de Chateaubriand pour le gothique de marbre de Milan.

(3) Cf. dans les *Promenades dans Rome* : « Cette rêverie que je vante au lecteur... c'est le sombre plaisir d'un cœur mélancolique. — LA FONTAINE. »

(4) *Vie d'Henri Brulard*, chap. XVIII (variante citée par M. H. DEBRAY).

Stendhal. A ce passionné, l'idéologie a inspiré le culte de l'intelligence qui analyse et mesure. Disciple de Condillac en psychologie, d'Helvétius en morale, il est de ces esprits mathématiques que les écoles centrales de la Révolution ont formés : de celle de Grenoble, il est sorti fou de mathématiques, épris de « ces bonnes définitions sans lesquelles il n'y a que des à peu près ». « Que dit la logique ? » telle est sa question familière (1). Il n'a cure de mystique allemande, il annote Schlegel avec fureur (2). Il est en quête des formules parfaites qui permettent de construire à coup sûr des chefs-d'œuvre ; il imagine que quelques principes, quelques déductions logiques suffisent pour connaître les hommes, et, dès sa jeunesse, il cherche à les dégager des œuvres classiques, de Molière surtout (3) : « Quand on introduit Molière, quand on dit : Sganarelle dirait... ou toute autre introduction, c'est comme si l'on disait : Oyez une merveille (4). » A ses yeux, la France garde sur le théâtre une hégémonie que ses classiques lui ont assurée (5). Pour réaliser son grand rêve d'auteur dramatique et prendre rang dans la lignée classique, il aurait voulu emprunter la langue même des maîtres, se faire un dictionnaire avec Malherbe, La Fontaine... « Je veux, dit-il en 1803, que dans trois cents ans l'on me croie contemporain de Corneille et de Racine. »

Malgré son apparent détachement, sa susceptibilité nationale est d'un homme de l'Empire, délibérément hostile à toutes les forces étrangères à l'expansion de la France. Il prendra parti, dans *la Chartreuse de Parme*, pour les Italiens amis des Français, contre les autres ; il ne semble pas pardonner à l'Angleterre de mauvais souvenirs. Lui qui voudrait passer pour un parfait angliciste, qui a mis son romantisme sous le patronage de Shakespeare, et ne s'est pas fait scrupule de plagier Johnson pour mieux louer

(1) Cf. MÉRIMÉE : *H. B.*

(2) Cf. *Correspondant*, 25 sept. 1909.

(3) CORDIER, *Molière jugé par Stendhal*, 1898.

(4) *Correspondant*, 25 sept. 1909, p. 1108 (cf. p. 1092-1098).

(5) *Ibid.*, p. 1093

cette idole (1), il s'est bientôt détaché du « trop vanté lord Byron », de Walter Scott : « Une immense troupe de littérateurs est intéressée à porter aux nues sir Walter Scott et sa manière. L'habit et le collier de cuivre d'un serf du moyen âge sont plus faciles à décrire que les mouvements du cœur humain. » L'Allemagne lui fut toujours plus étrangère encore ; le rêve d'idylle de la Germanie lui parut fade. Pour avoir lu chez « son ami, feu M. le baron de Bottmer », cette « phrase inconvenante » : « Dans ma première jeunesse, enthousiaste de cette ennuyeuse tragédie française... », pour avoir trouvé chez Schlegel un réquisitoire contre le théâtre français, une apologie du « caractère propre de la nation allemande », il prit sa revanche à écrire dans les marges : « peuple sans caractère (2), » à médire du « système romantique », « gâté par la mystique de Schlegel. » La philosophie allemande n'est « qu'une poésie obscure et mal écrite (3) » ; la musique allemande le fait songer à la choucroute, et il préfère les sucreries (4). Il reprend le mot de Mme de Staël sur l'allemand qui « se fait vif ». Il fait peu de cas de ce peuple infidèle au « genre français (5) ». Si le romantisme doit venir de là, périsse le romantisme : « L'esprit français repoussera surtout le galimatias allemand que beaucoup de gens appellent *romantique* aujourd'hui (6). »

Il est moins curieux de génies étrangers que de nature humaine ; en croyant se dépayser, il revient à la tradition ; il forme le dessein tout classique d'étudier l'homme à travers l'Italie : « Connaitre les hommes de cette nation en particulier, et, par occasion, compléter, étendre, véri-

(1) Doris GUNNEL, *Stendhal et l'Angleterre*, 1909. — Et pourtant il a taxé Johnson d'injustice envers Shakespeare. (*Correspondant*, 25 sept. 1909, p. 1098.)

(2) *Correspondant*, p. 1904. — Cf. *ibid.*, p. 1095.

(3) *De l'amour*, liv. II, chap. 48.

(4) *Vie de Rossini*, chap. VII.

(5) Cf. son « Journal de Brunswick ». (V. *la Nouvelle Revue*, 1^{er} avril 1914),

(6) *Racine et Shakespeare*.

fier ce que nous croyons savoir de *l'homme en général*. » Cet observateur classique de l'homme pourra bien faire copier des chroniques italiennes ; mais il choisira, parmi ces récits, ceux qui éclairent la nature humaine. « J'ai pris cent volumes, écrira-t-il ; j'ai négligé la valeur de vingt volumes purement historiques : j'ai cherché ce qui me plaît comme peignant *le cœur humain*. » Ses chroniques italiennes dépassent l'Italie, touchent à l'humanité ; « les narrations que j'indique, après le titre de rigueur : *Beautés de Milan*, pourraient porter celui-ci : Introduction à l'histoire du cœur humain. » Et les tableaux, les statues, la musique ? Si Michel-Ange est grand, c'est que, « méprisant, comme Alfieri, tout ce qui est accessoire... il s'est attaché uniquement à peindre l'homme » ; si la musique italienne ne lasse jamais, c'est qu'elle est « peinture du cœur humain ». Devant ces tableaux italiens, où triomphe la splendeur de la chair, il craint que « l'attention que le spectateur donne à la forme des muscles » ne soit « volée à celle qu'il doit à l'expression des sentiments », et plus tard, pour le touriste des *Mémoires*, les paysages ne seront pas un simple décor : il leur demandera un intérêt humain. « L'intérêt du paysage ne suffit pas, écrira-t-il ; à la longue, il faut un intérêt moral et historique... De même, le roman doit nous avancer dans la connaissance de l'homme (1). »

Vengo adesso di Cosmopoli, dit Stendhal avec le personnage d'un opera-buffa ; mais il vient, en fait, de Paris. L'italien n'est pas sa langue naturelle ; ce logicien précis souffre du vague de cette langue harmonieuse, où il a souvent peine à découvrir « un sens net au milieu d'un océan de paroles (2) ». Sa propre langue est celle qui se parle dans ces salons de Paris où il s'applique à scandaliser, mais où il se plaît, où nul n'est dupe de l'effet et de la phrase. Ironique et spirituelle société où le ridicule tue ; et Stendhal n'épargne pas les maîtres du romantisme, qui

(1) *De l'amour*, liv. I, chap. xiv.

(2) *Histoire de la peinture en Italie*. — De même il se plaint de « l'abondance des synonymes qui étouffent cette langue » (*Correspondant*, 25 sept. 1909, p. 1082).

s'exposent au ridicule, pour la phrase et l'effet. Il a beau piller le livre *De la littérature*, piller *Corinne* (1) : il fait la moue à son « pathos ». Après avoir cité une phrase de Mme de Staël, il ajoute, dans ses *Promenades dans Rome* : « Elle suffirait à elle seule à me faire prendre en guignon toute une littérature. On ne peut donc obtenir d'effet sur le public en France que par une plate exagération. » Il est de l'école de l'ironie, et non du sentiment : « Puisque l'ironie est devenue une matière vulgaire, déclare-t-il avec amertume, il a bien fallu avoir du sentiment (2). » Il ne se laisse pas séduire au lyrisme de ses cadets. Lamartine ? Un Byron peigné à la française. Il ne daigne pas lire Vigny, ne fait grâce à Hugo que parce qu'il devine un libéral dans cet *ultra*. Paul-Louis, Mérimée, Fauriel, Béranger, Balzac vers la fin, tel est son cercle étroit.

En revanche, dans le passé classique il se sent d'accord avec les génies les plus divers. Les moralistes eux-mêmes, les maîtres de la sagesse classique, l'ont si bien formé à leur image qu'il peut les plagier impunément ; on passe, sans y prendre garde, dans le traité *de l'Amour* d'une phrase de Stendhal à une phrase de La Rochefoucauld, de l'analyse des Idéologues au pessimisme des Jansénistes. En lui, la pensée du dix-huitième siècle rejoint la psychologie du dix-septième qui observe sans complaisance les illusions du cœur humain. Il demande à Retz son expérience des hommes, à La Rochefoucauld son amère philosophie de l'intérêt, à Mme de La Fayette sa connaissance des sentiments. Il est l'ami d'un dix-septième siècle hardi, presque romantique, dépouillé de sa solennelle parade, le dix-septième siècle où Mme de La Fayette embellissait sa vie d'un « amour à l'italienne » dans la société de La Rochefoucauld, où Mme de Sévigné écrivait une langue si drue. Il aime Corneille, héroïque et fort, exempt des élégances du faux classicisme ; pour le théâtre de demain, il songe au

(1) ARBELET, « En lisant *Corinne*. Notes de lecture de Stendhal, 1811. » (*Revue Bleue*, 30 déc. 1911.) — Cf. *De l'amour*, II, 58.

(2) *De l'amour*, II, 43.

« vers simple du vieux Corneille (1) » ; mais, ajoute-t-il sarcastique, il « serait sifflé aujourd'hui comme manquant de dignité ». Sous la noblesse même de Racine, il sent la violence brutale d'êtres ardents, dévorés par la passion ; il consacre un chapitre entier à Roxane (2) ; il rougit de plaisir à entendre Monime (3) ; surtout il revient sans cesse aux observateurs minutieux du réel, La Bruyère, Le Sage. Son art est de leur école.

Ce romantique, dont la vie fut une perpétuelle recherche de sensations fortes, travaille à ruiner le romantisme, son lyrisme personnel, sa peinture obstinée du *moi*. Son style, dont le modèle est tantôt le Code civil, tantôt Port-Royal, n'admet que quelques images sobres, plus piquantes que poétiques ; il s'exerce au raccourci, à la force nerveuse de Montesquieu. Stendhal raille ces jeunes Parisiens qui disent *coursier* pour *cheval*, qui admirent M. de Salvandy, M. de Chateaubriand : « Pour faire sentir à un commençant les défauts de Chateaubriand, de Lally-Tollendal, de Bonald, etc., — lui faire lire d'abord... les articles de MM. Aimé Martin et Charles Nodier (4). » Il proteste qu'il écrit « en langue française, mais non pas en littérature française » (5).

Son ami Mérimée avait poussé le dilettantisme plus près encore de l'esprit classique. A lui aussi le dix-huitième siècle avait transmis sa sécheresse, et la vie avait refoulé

(1) *De l'amour* I, 2.

(2) *Ibid.*, I, 37. — On pourrait dire qu'il aime le « stendhalisme » du dix-septième siècle : « J'admire les mœurs du temps de Louis XIV, déclare-t-il ; on passait sans cesse et en trois jours des salons de Marly aux champs de bataille de Senef et de Ramillies... La présence du danger avait conservé dans la langue une énergie et une franchise que nous n'oserions pas hasarder aujourd'hui... Si un Walter Scott nous faisait un roman du temps de Louis XIV, nous serions bien étonnés. » (*Ibid.*, II, 41, note). La publication des *Mémoires* de Saint-Simon, qui fut pour tant d'esprits la révélation d'un dix-septième siècle inconnu, offrit à Stendhal une mine précieuse entre toutes.

(3) *Ibid.*, I, 28.

(4) *Correspondant*, 25 sept. 1909, p. 1114.

(5) *De l'amour*, II, 47.

dès le début sa sensibilité. Il est ce Saint-Clair du *Vase étrusque*, « qui cache ses émotions », qui accepte « la triste réputation d'insensible et d'insouciant ». Sa philosophie de l'existence a été celle qu'un des personnages de sa *Chronique du règne de Charles IX* emprunte à Zani : Zani tombait du haut d'une tour ; on lui demanda comment il se trouvait : « Fort bien, pourvu que cela dure. » Voilà toute notre histoire, selon Mérimée. D'où tombe Zani ? Où tombe-t-il ? peu importe. Une seule chose est sûre : c'est que cela ne durera pas. Ses maîtres, — c'est-à-dire les hommes qu'il railla le plus volontiers, un Paul-Louis Courier, un Stendhal, — aggravèrent cette ironie de dilettante. Stendhal lui avait enseigné qu'en France le ridicule est le plus grand de tous les malheurs ; et Mérimée devint, selon le mot des Goncourt, un être uniquement fabriqué de la peur du ridicule. Il s'exercera à l'art stendhalien d'observer, de peindre d'un trait suggestif, et le pratiquera mieux que Stendhal. Fidèle au véritable esprit du *Globe*, il comprendra plus qu'il n'aimera. Le jour qu'il ouvre sur les races étrangères reste froid. Sa couleur locale est un jeu d'imagination où il se divertit en supercheries. Il avouera s'en être dégoûté, en voyant combien il était aisé de la fabriquer : le Mérimée de la jeunesse travaille ainsi à se dégoûter de toutes les découvertes du romantisme, en les essayant sur le mode plaisant, en les poussant à la caricature.

Même la couleur historique. Il se divertit aux romans d'histoire, aux scènes d'histoire, mais pour mieux railler les poncifs du genre. De son *Cromwell*, il fait une comédie de marionnettes ; dans sa *Chronique*, il se fait interrompre et se fait demander un portrait de Henri IV, une galerie historique à la Walter Scott, pour répondre par un froid sourire et brûler la politesse aux figures consacrées, à la machinerie romantique du roman d'histoire. Point d'apparente recherche d'effets (1). Les dandies, ses amis, qu'il

(1) Pour cette absence trop complète d'effets, jusque dans la diction, — qui avait nui, selon Delécluze, à la lecture du *Cromwell*

peint dans *le Vase étrusque*, font étalage d'un vain bric-à-brac, vont en Orient pour savoir si « le pacha est romantique » et pour découvrir un lyrisme auprès duquel les *Méditations* soient « de la prose classique ». Mérimée observe ces modes, et se confine dans le petit cercle des initiés qui s'arment, contre l'enthousiasme et le tourbillon romantique, d'un scepticisme de bon ton.

Petit cercle discret, qui atteint au stoïcisme par son détachement et sa réserve. Un stoïcisme raffiné et mondain est la forme exquise ou cruelle de ce romantisme classique où la réserve était de la pudeur, où l'ironie était une vertu, une défense et un remède. Stoïcisme de Fauriel, stoïcisme de Victor Jacquemont (1). Celui-ci a demandé à la science un recours contre la littérature personnelle de son temps : « Que penseriez-vous, demande-t-il à ceux qui vantent les confidences romantiques, d'un chirurgien qui ferait une préparation anatomique de sa maîtresse et l'exposerait dans le cabinet de l'École de médecine (2)? » Avant la génération du second Empire, qui combattrait le romantisme par le culte de la science, il est un des premiers qui surent maintenir, dans un groupe de romantisme classique, la difficile alliance du dilettantisme et de l'esprit scientifique.

L'esprit du *Globe*, en favorisant l'impersonnalité scientifique, l'éclectisme doctrinaire ou dilettante, le point de vue historique, a contribué à réprimer le romantisme dont il se faisait le champion. Chez ceux mêmes qui se laissèrent ressaisir par l'entourage de Chateaubriand, comme J.-J. Ampère, et que l'Abbaye-aux-Bois « émoussa », —

de Mérimée, — cf. les idées que Mérimée lui-même, sans doute, dans *le Globe* (cf. TRAHARD, *la Jeunesse de P. Mérimée*), exprimait, à la fin de 1824, sur le jeu des comédiens.

(1) Pour son romantisme, ses cris sincères, ses rêves de couleur locale ou d'humanité primitive et libre, cf. sa *Correspondance de l'Inde*, 1835, t. I, lettres du 25 juin 1830, du 6 février 1831. Il sourit d'ailleurs du « docteur Stendhal » (*ibid.*, p. 39) et de ceux qu'il appelle « les Globistes et les Globuleux ».

(2) MÉRIMÉE, *Portraits histor. et littér.*

selon le mot de Mérimée, — il laissa le sens critique. Les défections au romantisme poétique, comme celle que l'on pourra reprocher à Sainte-Beuve, seront souvent, à quelques égards, de simples retours à l'esprit du *Globe*.

C'est-à-dire à l'un de ces essais de conciliation entre romantisme et classicisme, dont la génération des *Méditations* avait cherché la voie. L'année 1830 dénoncera la plupart de ces alliances. Mais, dans la tempête, l'héritage éclectique subsiste; et le classicisme des romantiques devient le style Louis-Philippe.

CHAPITRE V

LA GÉNÉRATION D' « HERNANI »

« 1830, dira Legouvé, est plus qu'une date historique dans le dix-neuvième siècle, c'est une date morale. Les hommes de 1830 sont marqués d'un cachet particulier comme les hommes de 89 (1). » Derrière cette année de légende un long sillage traverse le siècle, la persistance d'un mythe héroïque, de ces « parfums vertigineux » que Gautier célèbre dans son *Histoire du Romantisme*. « Le soleil de 1830 (2) » incendiera tous les poètes de triolets ou de ballades.

*O poésie, ô ma mère mourante,
Comme tes fils brûlaient d'un pur amour
Dans ce Paris de l'an mil huit cent trente...*

dira Banville dans la Ballade de ses regrets pour l'an 1830. « Nous vivions alors dans une époque étrange, écrira l'auteur de *Sylvie*... Nous étions ivres de poésie et d'amour... ; » et il peindra cette explosion de verve, cette débauche d' « esprits éclatants, vifs, orageux, sublimes parfois ».

1830, année de grandes ambitions et de beaux espoirs n'a pas seulement déchainé une crise d'âmes (3). Plus d'une déception en est sortie, plus d'une illusion s'y est dissipée ; et c'est le commencement de la sagesse. Le régime, obligé de louvoyer entre le mouvement et la résistance, pratique

(1) *Soixante ans de souvenirs*, 1886, t. I, p. 135.

(2) Gabriel MABC, *l'Entresol du Parnasse*, 1870.

(3) H. TRONCHON, « Une crise d'âmes, 1830. » (*Revue des Cours et Confér.*, 15 février 1926.)

une sorte de sagesse opportuniste, que reflètent la littérature et l'art ; et c'est là le classicisme de 1830. Ceux mêmes qui échappent à ce régime bourgeois, ou qui prétendent lui échapper par l'indépendance et la profondeur de la pensée, par l'irrégularité de leur vie de dandies ou de bohèmes, composent avec les traditions ou les vertus classiques, comme Thiers compose avec Guizot, comme la révolution compose avec la monarchie ; et ce classicisme secret des penseurs, des dandies et des bohèmes est en accord avec le style Louis-Philippe contre lequel ils semblent protester.

I. — LE CLASSICISME DE 1830

Sans doute, 1830 n'a pas été l'œuvre des doctrinaires seuls : les Jeune-France, les bousingots y ont collaboré ; et le tableau en serait incomplet, si l'on n'y voyait auprès du doctrinaire à favoris, le bousingot à la barbe farouche, le Jeune-France aux cheveux mérovingiens. Mais la « fatale secte qui renversa les Bourbons », — selon le mot de Balzac dans *Illusions perdues*, — est bien « la doctrine ». On a pu dire que la révolution de 1830 était une révolution d'avocats (1) ; elle est aussi une révolution de Sorbonne et d'École polytechnique, de lecteurs du *Globe*, d'auditeurs de Cousin et de Guizot. Elle traduit, avec violence, ce besoin d'action politique, dont les spéculations littéraires, les curiosités cosmopolites n'étaient que l'aliment. Le lyrisme personnel s'effacera désormais devant une littérature d'action, arme de lutte pour cette bourgeoisie politique ; et la critique ne cessera de le répéter au lendemain de 1830 (2).

(1) Jules FABRE, « le Barreau de Paris pendant la révolution de 1830 ». (*Revue des Études historiques*, 1895, n° 2.)

(2) « Dans le renouvellement social qui se prépare, je crois que la poésie lyrique doit se mêler plus activement peut-être qu'elle ne l'a fait jusqu'ici à la lutte des intérêts positifs et des passions pu-

Avant les journées de Juillet, dès le seuil de l'année, la génération d'*Hernani* a frémi d'impatience, senti monter en elle-même les promesses dont la saluait Lamartine, en entrant à l'Académie, au mois d'avril de cette année. « Que si, s'écriait-il..., mon regard se porte vers la génération qui s'avance, je le dirai... avec une intime et puissante conviction..., heureux ceux qui viennent après nous. Tout annonce pour eux un grand siècle... » Dès le 25 février, dans la soirée d'*Hernani*, la révolution littéraire avait grondé : toutes les traditions du théâtre français en semblaient menacées, et s'étaient mises en défense ; les acteurs riaient tout haut ou tout bas (1). Et pourtant, dans cette compagnie d'acteurs accoutumés à Corneille et à Racine, quelques admirateurs n'étaient pas dépaysés par cette poésie nouvelle : Joanny, en un toast enthousiaste, comparait Victor Hugo à Corneille et Ruy Gomez à don Diègue. *Hernani* n'était pas, pour le romantisme, un triomphe sans mélange : déjà, parmi les fidèles du premier soir, quelques-uns regrettaient le titre romantique, *Trois pour une*, vrai titre à la Calderon, que le nom d'*Hernani* avait remplacé ; quelques critiques curieux de nouveautés sortaient déçus : « Tous les ressorts de cette pièce sont usés, » déclarait Balzac ; et Chasles qui avait si longtemps vécu dans la familiarité de l'Angleterre et de Shakespeare, s'affligeait de trouver dans ce drame « quelque chose de systématique,... de contraint,... l'œuvre d'une volonté puissante qui s'astreint à une création laborieuse, plutôt que d'un génie marchant dans sa force, dans sa liberté, se développant sans peur... ». Hugo entendait ménager ses adversaires, se pliait aux conseils prudents de ses amis comme Émile Deschamps. Le romantisme hésitait devant ses propres audaces dramatiques.

bliques. » (G. PLANCHE, « les Royautés littéraires », *Revue des Deux Mondes*, 19 mars 1834).

(1) Mlle Mars et Michelot en particulier. (V. les *Souvenirs* de DUMAS, et *Choses vues*.) — D'ailleurs les souvenirs du comte d'Haussonville ne s'accordent pas avec ceux de Hugo et montrent chez Michelot l'admiration la plus ingénue pour *Hernani*.

Il hésitera devant la révolution de Juillet. A coup sûr, il glissait depuis quelques années à l'esprit de révolution. Les poètes qui avaient chanté la guerre d'Espagne ou le Sacre s'étaient pris à chanter la colonne Vendôme, les souvenirs impériaux, à faire gronder l'émeute dans leurs romans, la révolution dans leurs drames ; en célébrant l'insurrection grecque, ils avaient pris goût à leur popularité montante. Hugo lui-même avait tenté de mettre sur la scène une royauté affaiblie. S'il n'avait pas joué, sans doute, en face de Charles X, le rôle de rêveur inquiet qu'il s'attribuera un jour, il avait fait figure d'indépendant. Mais dans la révolution même, cette révolution qui éveillait tant d'espoirs chez les Delavigne, les Béranger, les Cuvillier-Fleury, le romantisme ressent comme un ébranlement douloureux (1). Un Berlioz, sans doute, se mêle sans peine à la joie de la foule, à ceux qui vont répétant ses chants à travers Paris ; mais quel désarroi chez un Vigny, dans ces jours d'incertitude (2), chez Hugo dans les pages où il prétend recueillir son *Journal d'un révolutionnaire de 1830* ! La tentation était vive, de donner au romantisme un air d'émeute, d'en faire l'allié de la liberté politique. Victor Hugo qui écrivait dans un article sur M. Dovalle : « Les ultras en tout genre, classiques ou monarchiques, auront beau se prêter secours pour refaire l'ancien régime de toutes pièces, société et littérature, chaque progrès du pays fera crouler ce qu'ils auront échaudé (3), » Hugo renvoyait le classicisme à la monarchie, et celle-ci au passé : « Tout en admirant la littérature de Louis XIV, si bien adaptée à sa monarchie, elle saura bien avoir sa littérature propre..., cette France du dix-neu-

(1) M. Charles MAURRAS (*Romantisme et Révolution*, préface) rapporte le mot d'un des vainqueurs des barricades : « Les romantiques sont vaincus. »

(2) Outre le *Journal d'un poète*, cf. *La Canne de jonc* (dans *Servitude et Grandeur militaires*) et les fragments du *Journal* publiés dans la *Revue des Deux Mondes*, 15 déc. 1920.

(3) Il faut noter que dès la préface de *Cromwell*, Hugo condamnait « l'ancien régime » politique et littéraire.

vième siècle à qui Mirabeau a fait sa liberté et Napoléon sa puissance. » Il lancera, dans son *Journal d'un révolutionnaire* de 1830, un appel à l'alliance du romantisme et de la révolution : « C'est aussi une question de liberté que la nôtre, c'est aussi une révolution. »

Cependant, avec le régime de 1830, un principe d'ordre s'établissait, réprimait l'effervescence, faisait peu à peu la conquête de l'art lui-même. Déjà quelques mois après *Hernani*, Stendhal voyait s'apaiser les fureurs de l'année précédente, un calme relatif succéder à la tempête : « *Marion Delorme* a fait un demi-fiasco, écrivait-il à Mareste, non que cela vaille moins qu'*Hernani*, mais on est si peu amusable aujourd'hui ! Point de ces fureurs comme l'année passée, le public bâille et ne vient pas. Toute la littérature tombe en quenouille, le vers principalement (1). » Un nouveau règne commençait, celui des bourgeois. Une famille l'incarnait : « Louis-Philippe, dira Victor Hugo, c'est 1830 fait homme ; » et, si ce nom de Louis-Philippe semble absent de la littérature de 1830, il y imprime une domination subtile, faite de cette connaissance en hommes, que l'auteur des *Misérables* admire dans le roi des Français, de son don de « séduire individuellement les écrivains ». Même après sa chute, les lettres lui resteront fidèles ; elles avaient trouvé auprès de lui le mélange d'ancienne France et de France nouvelle propice au romantisme classique.

Pour sa part, le roi des Français était fort peu romantique : duc d'Orléans, il avait vécu à l'écart de la Restauration, dans l'air du classicisme libéral. Au Palais-Royal, où Madame Adélaïde avait su, de longue date, grouper les futurs personnages de 1830, les maîtres de la jeune école avaient rarement pénétré (2). A juger par son musée de

(1) Le regain des classiques au théâtre est un des faits caractéristiques de cette époque bourgeoise. Avant l'avènement de Rachel, le *Monde dramatique* observe déjà, en 1835 (t. II, p. 382) : « La réaction qui s'opère en ce moment s'est tellement fait sentir ces jours derniers, qu'avec la reprise de *Cinna* et du *Malade imaginaire*, le Théâtre-Français avait rempli sa salle... »

(2) Victor Cousin, Villemain y avaient paru. Lamartine, que ses

Versailles de ses « goûts bourgeois en peinture (1) », on reconnaît le roi qui tenait, selon Lamartine, « les propos de la bourgeoisie (2) ». Une scène que rapportent les Mémoires de Véron (3), exprime cette persistance d'une génération ancienne qui monte sur le trône : Louis-Philippe et ses fils, dans deux loges voisines, assistent à une pièce d'autrefois, *Richard Cœur de Lion* ; et tandis que le roi applaudit à cette mélodie du bon vieux temps, les jeunes princes, admirateurs de Rossini, de Meyerbeer, de « toutes les brillantes partitions modernes », engagent avec lui une plaisante mimique. Double caractère des Tuileries bourgeoises, qui sourient au passé, qui se tournent vers les maîtres du jour (4).

Car la famille royale va s'attacher à gagner le romantisme, à le rallier à ce régime qui vécut toujours de coalitions. Le duc d'Orléans, fils de Louis-Philippe, est un ami des arts ; la duchesse récite par cœur les vers de Hugo ; ambitieuse, elle assure à ses fils un parti de grands hommes. La princesse Marie prend rang parmi les artistes. Aux réceptions des Tuileries, MM. d'Aumale et de Montpensier affectent de se réfugier auprès de Hugo et de Gautier pour parler de choses littéraires. Louis-Philippe ouvre la paire à Victor Hugo, semble se plaisir à s'attarder seul avec lui, à l'entretenir librement. Et à travers *Choses vues*, comme dans le *Journal d'un poète*, comme dans les discours où les nouveaux académiciens rendent hommage à la famille souveraine, on devine la politique littéraire de cette famille, on voit grandir son influence.

Sa force, en un temps d'éclectisme, fut d'être éclectique

origines désignaient à la protection du Palais-Royal, y avait médiocrement plu.

(1) VÉRON, *Mém. d'un bourgeois de Paris*, 1856, t. IV, chap. III, p. 115.

(2) LAMARTINE, *Hist. de la Rév. de 1848*, liv. III, chap. VIII.

(3) Tome V, p. 137.

(4) De ce désaccord de goûts entre le père et ses fils, témoigne une anecdote que nous rapporte Paul de Musset dans la biographie d'Alfred de Musset : on voit le duc d'Orléans railler le jugement de son père sur les vers de son ami.

elle-même, d'unir en elle des éléments disparates : « Louis-Philippe, dit Victor Hugo dans *les Misérables*, était la transition régnante » et il décrit « ses manières du vieux régime et ses habitudes du nouveau » : « Il avait conservé l'ancienne prononciation et l'ancienne orthographe, qu'il mettait au service des opinions modernes. » En 1831, Doudan signalait dans la physionomie du roi cet éclectisme naturel qui l'apparentait aux Frances diverses : « Par une heureuse alliance, le soldat de Jemmapes était arrière-neveu de Louis XIV. La France de toutes les époques se retrouvait en lui ; la monarchie ancienne comme la première révolution, avec sa gloire et ses efforts, et aussi la Restauration : tout cela, c'est notre histoire (1). » Complaisance de bourgeois, à la fois libéral et conservateur, qui « aime à retrouver dans les traits de Louis-Philippe quelque ressemblance avec Louis XIV, dans les traits seulement, bien entendu », et qui conclut, non sans fierté : « Tout cela prouve que nous ne sommes pas d'hier. »

Le bourgeois se contemple dans la nouvelle monarchie, son œuvre. Il étale sa prospérité éclatante, bruyante, dans la frénésie de l'agiotage, dans la royauté des maîtres de forges (2). Un faste lourd et doré, un style Louis-Philippe qui rejoint le Louis XIV dans la richesse et voudrait l'égaliser dans la noblesse ; une vie, un art, où la grandeur est faite de luxe, la force d'argent ; des cheminées aux housses de velours, aux franges d'or, des fauteuils aux manchettes de dentelles, des étoffes brodées, lamées, lits à baldaquins, prie-Dieu de velours, surcharge perpétuelle dans les ameublements comme dans la littérature, bric-à-brac qui fait voisiner le passé et le présent, le moyen âge et l'Empire (3) ; et le bourgeois trônant dans ses « équi-

(1) DOUDAN, « De la royauté de 1830 » (*Revue française*, janvier 1831.)

(2) « Les maîtres de forges nous dominent » (mot de Louis-Philippe à Cobden, rapporté dans le *Journal intime* d'Émile Ollivier, *Revue des Deux Mondes*, 15 août 1925).

(3) Cf. L. MAIGRON, *le Romantisme et la Mode*. — Musset, dans la *Confession d'un enfant du siècle*, Gérard de Nerval, dans *Sylvie*,

pages soigneusement attelés », dans sa loge de l'Opéra (1). Ainsi s'étalait cette bourgeoisie de la chaussée d'Antin et de la rue Saint-Denis « majestueusement », dit son grand peintre Balzac dans *César Birotteau*, affirmant ses goûts pompeux, pareille à ce Matifat que nous décrit Balzac dans *Illusions perdues*, et qui disait : « le sublime Corneille », le « doux Racine » ; voltairienne, classique, mais éprise aussi de mélodrame ou d'opéra, prête à applaudir Napoléon à l'Ambigu et Lucrèce à l'Odéon, rêvant de gloire aux jours où Thiers gouverne, de paix aux jours de Guizot.

Dans cette classe qui mêle sans y songer l'amour de la Révolution à l'amour de l'ordre, la nature classique est toujours proche de l'humeur romantique. Doudan qui sut juger ce régime tout en l'aimant, dénoncera un jour les contradictions de ceux qui l'ont fondé : « Ce que nous avons toujours souhaité, c'est d'être bien nourris, bien vêtus, bien couchés... et de marcher en même temps à la tête de l'Europe » ; et, en 1842, Barante expose à Guizot cette « difficulté radicale » d'un pays qui « aime le *statu quo* », qui « tient à ses routines », qui n'a rien de hasardeux ni de remuant », mais où « les esprits veulent être occupés et amusés », où « les imaginations » sont exigeantes, qui se souvient de la Révolution et de l'Empire (2). Caractère classique, imagination romantique...

présentent l'un et l'autre une image de l'éclectisme qui règne dans l'ameublement Louis-Philippe : « Pour donner une idée de l'état où se trouvait alors mon esprit, je ne peux mieux le comparer qu'à un de ces appartements comme on en voit aujourd'hui où se trouvent rassemblés et confondus des meubles de tous les temps et de tous les pays. Notre siècle *n'a point de formes*... les appartements des riches sont des cabinets de curiosités : l'antique, le gothique, le goût de la Renaissance, celui de Louis XIII, tout est pêle-mêle... l'éclectisme est notre goût... » (Musset). « Au milieu de toutes les splendeurs de bric-à-brac qu'il était d'usage de réunir à cette époque pour restaurer dans sa couleur locale un appartement d'autrefois... » (Gérard de Nerval).

(1) VÉRON, *loc. cit.*, t. V, p. 312 : « Dès 1831, la bourgeoisie riche fit élection de domicile à l'Opéra : elle y remplaça les grandes familles et les grands noms de la Restauration. »

(2) GUIZOT, « M. de Barante. » *Revue des Deux Mondes*, juillet 1867, p. 62.

L'état-major de 1830 était composé d'historiens, et l'histoire seule, comprise à sa manière, était son titre au pouvoir. Si le passé était aboli, pourquoi Louis-Philippe montait-il sur le trône? Et si le passé tout entier devait subsister, pourquoi Charles X s'éloignait-il? Ce temps avait besoin de souvenirs anciens, mais d'un choix entre ces souvenirs. Une pensée de large éclectisme, a dit Renan, présidait au musée de Versailles qui accueillait toutes les gloires de la France, et la génération de 1830 tout entière s'associait à cette curiosité de collectionneurs (1); mais elle se portait vers un passé bourgeois, vers une préface de 1830 : l'art même des cathédrales se convertissait au régime bourgeois, se traduisait, dans *Notre-Dame de Paris*, en proclamations d'indépendance. La gloire de Walter Scott déclinait (2). La poésie du passé se dissipait, et la

(1) RENAN, *Avenir de la Science*, p. XXIII. — Pour l'intérêt apporté par le public à la tâche des collectionneurs et à la vie du passé, cf. les articles ou les discours suscités par la transformation de la collection du Sommerard en musée de Cluny (notamment BARANTE, *Ét. littér. et histor.*, t. II; GUEROT LECOINTE, *M. du Sommerard, la Sylphide*, 1843, t. VII, l'art. de Mérimée sur du Sommerard, *Portr. histor. et littér.*) — Sainte-Beuve a raillé, dans son cruel article des *Regrets* (23 août 1852) les prétentions de cette génération à l'histoire. « La prétention des principaux chefs de cette génération qui ne relevait ni du droit divin ni d'aucun principe préconçu, et qui arrivait à la politique par l'étude des choses et de l'histoire était de tout comprendre. »

(2) Le public, dit Balzac, en 1831 dans la préface de la *Peau de chagrin*, « est aujourd'hui rassasié de l'Espagne, de l'Orient et de l'histoire de France walterscottée. » Dès 1829, dans le *Journal des Débats* (cf. *Souvenirs de voyages et d'études*, t. II), Saint-Marc Girardin qui est bien représentatif de l'époque Louis-Philippe, raillait la « vérité locale », la « couleur historique ». De même Adolphe Blanqui, dans ses *Souvenirs* (*Revue de Paris*, 1^{er} mai 1916), exprime son antipathie pour Walter Scott, et « pour les romans historiques qui devaient faire au commencement de ce siècle une fortune si brillante et si éphémère... » Molé déplore dans ses *Mémoires*, « l'immense succès de Walter Scott et son influence sur les auteurs de *Cinq-Mars*, de *Servitude et Grandeur militaires*, de l'*Histoire des Girondins*. (Cf. la réponse de Molé au discours de réception de Vigny à l'Académie).

raison bourgeoise s'imposait à lui, le pliait à ses idées, à ses jugements.

Par exemple, Guizot qui entre vraiment dans son époque avec 1830, marque bien, en succédant à Destutt de Tracy à l'Académie, en 1836, l'opposition des deux générations du siècle, et il fait l'éloge du temps nouveau, règne de la raison (1). C'est à la raison qu'il demandait, — élect que et doctrinaire, — d'accueillir la révolution, et de la concilier avec l'ordre, avec « la politique qui conserve » (2). Avec tous les sages de 1830, il donne aux journées de Juillet un passé, les relie à une tradition : « Nous savons donc certainement, dira-t-il plus tard, qu'en aspirant à fonder un régime libre, loin de ruiner la France des siècles, nous la continuons (3). »

Thiers, cet autre bourgeois de 1830, applique à l'histoire ce même esprit du politique de l'époque, un esprit qui se juge impersonnel, classique. Dès l'adolescence, cet éloquent Méridional rendait hommage aux maîtres ; dans le mémoire qu'il présenta, à dix-neuf ans, à l'Académie d'Aix, il mettait l'éloquence française sous le patronage de Cicéron ; il répondait à la question de l'Académie de Toulouse sur les caractères de la littérature romantique et combattait le romantisme. En rappelant, dans son *Histoire de l'Empire* le mot de Napoléon à Goethe, en faveur des « genres tranchés », — « mot profond, ajoutera-t-il, que bien peu de critiques de nos jours sont capables de comprendre. » Toujours le mélange des genres paraîtra, à ce bourgeois de 1830, un mélange de classes, un signe d'anarchie. Aux plus mauvais jours de 1871, s'entretenant

(1) Gustave Planche le constate aigrement à propos de ce discours : « M. Guizot ne développe pas volontiers un autre thème que l'apothéose de la raison. »

(2) Discours sur l'*Histoire de la Révolution d'Angleterre*, 1850.

(3) *Hist. de la civilisation*, préf. de 1855. — C'est aussi la conclusion de son *Histoire de la Révolution d'Angleterre* : « Loin d'avoir rompu le cours naturel des événements en Europe, ni la révolution d'Angleterre ni la nôtre n'ont rien dit, rien voulu, rien fait qui n'eût été dit, souhaité, fait cent fois avant leur explosion. »

avec John Lemoine, il s'écriera : « Les romantiques, c'est la Commune (1). »

Pourtant il avait côtoyé, au *Globe*, les « incapacités doctrinaires (2) » auxquelles il ressemblait si peu ; il y avait emprunté le ton du groupe, et ses articles de critique d'art avaient pris à partie les classiques de la peinture académique, « les petites conventions mesquines ». Romantique pour un moment, mais romantique du *Globe*, il réclamait la liberté et la vérité de l'art (3) ; des tendances de son époque, celle qui lui a paru le plus puissante est la passion de la vérité (4) ; et, à trente ans de distance, fidèle à ces opinions de sa jeunesse, il fera bon marché des goûts de son temps, de ses tableaux, de son lyrisme, pour n'en retenir que l'effort historique (5). Or, cette vérité que lui enseigne l'histoire dépasse la couleur locale, atteint à la classique nature humaine : elle lui fait voir les traits toujours pareils qui rapprochent les siècles. Au terme de sa carrière d'historien, il se rappellera ces scènes de 1830 et de 1848, où, derrière « tel ou tel individu passager portant un nom de notre époque », lui apparaissaient « les éternelles figures de tous les temps et de tous les lieux, qui à Athènes, à Rome, à Florence, avaient agi autrefois comme celles qu'il voyait se mouvoir sous ses yeux ». — « J'assistais non à une scène d'un jour, mais à la scène éternelle que Dieu a dressée en mettant l'homme en société avec

(1) John LEMOINE, Discours à la réception de Labiche à l'Académie française.

(2) Mot appliqué à Sainte-Aulaire par les *Mémoires* de Mme Dosne.

(3) « ...revenir à la nature en choisissant la plus noble et en même temps la plus vraie ». (*Globe*, 28 sept. 1824. — Cf. 24 oct. 1825.)

(4) *Ibid.*, 26 sept. 1824 : « C'est surtout le goût de la vérité historique que l'on peut remarquer, et, il faut en convenir, c'est l'un des plus nobles penchants de notre époque. »

(5) « Notre temps, dira-t-il, en tête du t. XII de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*, n'a pas produit cette poésie naïve et énergique de la Florence du treizième siècle ou de la Grèce primitive. Les sociétés ont leur âge comme les individus et chaque âge a ses occupations particulières. J'ai toujours considéré l'histoire comme l'occupation qui convenait... plus spécialement à notre temps. »

ses passions grandes ou petites, basses ou généreuses, l'homme toujours semblable à lui-même, toujours agité et toujours conduit par des lois profondes autant qu'immuables (1). »

Paroles de classique, — d'un classique étroit, peut-être, car ce bourgeois qui peut tout comprendre et tout expliquer ne comprend et n'explique rien qu'à la surface. Mais il a ce don de la clarté, qui met d'emblée tous les esprits au fait d'une question. Il sait, selon le conseil de Boileau, exprimer les idées de tout le monde. « Son principal mérite, dit Tocqueville, m'a semblé être de donner un tour heureux ou une forme pratique et commode à des sentiments peu élevés et à des pensées vulgaires, de telle sorte que les hommes médiocres qui l'entendent doivent le considérer comme le plus bel idéal qu'ils puissent se proposer... » Aussi a-t-il peu d'amitié pour les cénacles ; de la tribune il les morigène, les rappelle au goût du grand siècle...

*Mais monsieur le ministre a dit à la tribune
Que l'art était perdu, que le goût s'en allait...*

Monsieur le Ministre, à qui Musset adresse de spirituelles remontrances, incarne le classicisme de 1830.

Ce classicisme s'élève tantôt à l'éclectisme, qui tente de faire vivre ensemble tous les principes à la fois, et tantôt glisse à l'opportunisme qui passe d'un principe à l'autre. Des milieux et des revues se sont trouvés tout prêts à favoriser ces mélanges ou ces glissements : journaux, salons, théâtres même. D'habiles chefs d'entreprises littéraires façonnaient des alliages difficiles, — un Bertin l'ainé, aux *Débats*, un Buloz, à la *Revue des Deux Mondes*, offrant à la génération de 1830 ses justes doses de classique et de romantique.

Pour une maison ancienne, comme les *Débats*, l'alliage était malaisé (2). Une tradition de classicisme y régnait

(1) *Hist. du Consulat et de l'Empire*, t. XII, préface.

(2) Alfred NETTEMENT, *Hist. politique anecdotique et littéraire du Journal des Débats*, 2 vol. in-8°, 1838 ; *Livre du Centenaire du Journal*

depuis longtemps. La lignée des Geoffroy, des Feletz, des Dussault, des Hoffmann, y prolongeait son influence. Seule l'autorité d'un Bertin pouvait ouvrir cette citadelle à l'esprit nouveau. Lui-même n'était-il pas né pour ce régime, et, de son caractère, de sa vie, n'avait-il pas reçu les traits complexes de l'homme de 1830? Il était, — c'est ainsi que Salvandy le décrira, — « un libre penseur », « un bourgeois de vieux sang », et, en même temps, il « tenait à la royauté par la raison (1) ». Sa force tranquille, devant laquelle s'incline Chasles lui-même, sut garder à son journal sa ligne traditionnelle et la ployer, le maintenir sous le patronage classique et y accueillir Hugo, Berlioz. On vit, dans ce journal si sage *Modeste Mignon*, *François le Champi*, *les Mystères de Paris*, *le Comte de Monte-Cristo*, et du Lamartine, du Sainte-Beuve, du Musset. A la recherche du talent, Bertin allait à l'occasion, selon le témoignage de Nisard, le découvrir « avant tout le monde », l'aider à se produire (2). « Qui a mieux compris que les frères Bertin le caractère et la mission de la littérature au dix-neuvième siècle? demande Nisard. Qui a plus fait pour concilier les deux principes où je faisais consister... l'excellence de la critique conservatrice? Disciples fervents du dix-septième siècle avec du goût pour la hardiesse et de l'indulgence pour les témérités du talent, en même temps qu'ils admiraient dans Bossuet l'expression de la plus haute tradition, ils défendaient les droits de l'invention dans M. de Chateaubriand ». Le *Journal des Débats* devenait ainsi l'un des conservatoires du romantisme classique.

Peu de mois après la Révolution de Juillet, un autre animateur laborieux et tenace se met en campagne et va assiéger, jusqu'au saut du lit, les écrivains de la *Revue des*

des Débats (1889); A. PÉREIRE, *Le Journal des Débats politiques et littéraires*, 1924; TAINÉ, « Édouard Bertin » (*Derniers Essais de critique et d'histoire*).

(1) SALVANDY, *Réponse au Discours de réception de Sylvestre de Sacy à l'Académie française*.

(2) NISARD, *Discours de réception à l'Académie française*.

Deux Mondes (1). Buloz sera le bon despote qui emmagasina de force, dans des centaines de volumes, les idées de son temps, sans leur imposer d'autre condition que la clarté. Ce bourgeois voltairien avait pris le vent de 1830 ; et de là, sans doute, ce trait que Chasles lui reproche : dans une époque sans principes fermes, il fut, par excellence, l'opportuniste de la littérature. - Il n'inféoda son recueil à aucune école et il l'imposa aux écoles diverses (2). Elles prirent, pour l'aborder, « l'air de la maison », dont Jules Simon définit avec esprit le climat modéré « d'institution nationale » : « Je comprends très bien qu'une grande revue comme la *Revue des Deux Mondes* ne veuille s'inféoder à aucune école... C'était un salon ; il fallait être du monde et un peu de son monde pour y entrer ; mais à cette condition tout homme de talent y était bien reçu. » Salon indépendant qui accueillait George Sand, mais non pas dans ses jours de philosophie illuminée, qui accueillait Musset et où Musset prenait l'air classique.

Un ton semblable régnait dans les grands salons du régime et même à l'Abbaye-aux-Bois qui boudait la monarchie bourgeoise. Mme Récamier, qui y régnait, avait appris de la vie même l'art des conciliations, des demi-teintes, qui adoucissent, en une commune nuance, les caractères opposés. Son passé lui avait ménagé des amitiés et des admirateurs dans tous les partis : celle qui avait été, trente ans auparavant, la reine de la société du Consulat, avait su s'imposer

(1) Cf. sur cette insistance, les *Mémoires* de Philarète Chasles. Cf. également : M. L. PAILLERON, *François Buloz et ses amis* et le *Livre du Centenaire de la Revue des Deux Mondes* (1929).

(2) Sainte-Beuve, dans une chronique anonyme du 1^{er} mars 1833, caractérise à merveille cet éclectisme de la *Rev. des Deux Mondes* : « J'ai entendu demander souvent quelle est l'unité de cette revue ; quel système philosophique, historique, esthétique, elle représente, n'étant ni doctrinaire, ni catholique... ni romantique en art, selon le rite de 1828. La revue en effet, n'est rien de tout cela ; certaines parties des doctrines indiquées ont pu et peuvent se mêler à son ensemble et y faire contraste et variation ; mais aucun système pareil ne la compose... C'est une pensée de bon sens, d'étude, de tolérance, de progrès laborieux qui anime l'ensemble de la revue ; c'est là son genre d'unité. »

peu à peu à tous les mondes, au faubourg Saint-Germain lui-même. Atténuant les caractères originaux, elle entretenait, autour de Chateaubriand vieilli, un nuage paisible d'encens. Lamartine, qui trouvait à son salon l'air froid d'une Académie, a qualifié de son vrai nom sa politique féminine : l'éclectisme : « C'était l'éclectisme de toutes les dates... » dit le *Cours familial de littérature*. Dans cette société, où le mélange même imposait la mesure, l'ardent Jean-Jacques Ampère devient un délicat critique, le romantique Joseph Delorme devient le discret Sainte-Beuve.

Que l'on aille chez Mme de Rauzan retrouver l'ancienne société de Mme de Duras, chez Mme Orfila dénombrer les savants mondains et les étrangers du Paris cosmopolite (1), chez la princesse de Lieven, chez Mme de Girardin, on reconnaît partout ce monde de 1830, bigarré, mais fondu en une prudence uniforme. Par exemple, le salon de Mme de Lieven, au témoignage de Mme de Girardin, est l'un de ces « terrains neutres où toutes les idées sont également représentées, où le passé se fond dans l'avenir, où les systèmes vieillissent sont encore respectés, où des pensées nouvelles sont déjà comprises », — à l'image de 1830, ce terrain neutre entre le passé et l'avenir. 1830 conquiert les salons.

1830 conquiert les théâtres où le romantisme compose avec le génie bourgeois. 1830 conquiert les Académies et Louis-Philippe en établit une, l'Académie des sciences morales, comme un fief pour les doctrinaires (2). 1830 conquiert les ateliers des peintres. A coup sûr, dans ces ateliers et dans les expositions, les coloristes l'emportent (3) :

(1) Milieu cosmopolite, mais où, du cosmopolitisme même, se dégage l'esprit français traditionnel ; c'est dans le salon de Mme Orfila que Mme de Bassanville (*Salons d'autrefois*, IV, p. 156) a vu les baron de Meyendorff, les comte de Modène, toute « une pléiade de gentilshommes rapportant chez nous l'esprit français que les émigrés avaient emporté chez eux. »

(2) Ernest SEILLIÈRE, *Une Académie à l'époque romantique* (1926).

(3) Sur la peinture romantique, cf. ROSENTHAL, *l'Art romantique*. Cf. également : *le Romantisme et l'Art*, conférences de MM. Haute-

« les Raphaël sont à bon marché dans les ventes », et l'on se dispute les toiles de l'École flamande (1). Mais devant qui s'inclinent les jeunes artistes? Est-ce devant Vernet, ce Scribe, ou Delaroche qui fournit des sujets aux drames romantiques? Non pas; mais devant Ingres. Ils n'approchent de son atelier qu'en murmurant : « Nous entrons chez le maître; » ils se recueillent devant sa *Vierge à l'hostie*; et si, un moment, quelque enfant terrible s'enhardit à rire de ses bleus éternels, tout rentre dans l'ordre à l'approche du grand homme (2). C'est que, aux yeux de ces rapins sans respect, il incarne le respect de l'art. Ils savent voir en lui, sous le dessin classique, la pensée du siècle vivant « mêlant, malgré lui, l'homme du dix-neuvième siècle à l'antiquité et au souvenir de David lui-même (3) », offrant l'exemple de ce classicisme romantique où l'inspiration se plie au métier. Le métier demeure, au fond de l'art de 1830. Un Gautier protestera contre cette idée répandue, que les romantiques ignorent « la science technique ». Tous ces prétendus artistes échevelés, sans frein, qui, soi-

cœur, Marcel Aubert, Rouchis, Rosenthal, Henri Girard, Lanson, Paul Vitry, Robert Rey, Paul Jamot, André Joubin, Henri Focillon, René Schneider, Boschot, avec une préface de M. Édouard Herriot, 1927. (Relevons-y particulièrement les conclusions de M. Herriot, selon qui cet art romantique reste « profondément humain » parce qu'il « se nourrit d'observation, se tempère de mesure... »); le fascicule de *l'Art vivant* consacré à l'art romantique, juin 1927; les albums du *Musée romantique* (1928), notamment le 7^e où M. Henri Clouzot cite une lettre de Vaudoyer sur l'architecture, lettre caractéristique à sa date (environ 1831): « L'exagération est le mauvais côté d'une architecture créée pour d'autres besoins qui faisaient oublier les principes invariables soit de solidarité, soit de convenance. Ce mal devait avoir un terme, et je crois qu'il l'a atteint et qu'on est arrivé à comprendre que nos institutions politiques et sociales veulent une architecture sage, raisonnée, d'une exécution facile, simple, économique. » En outre les 3 vol. de M. Raymond ESCHOLIER; *Delacroix, peintre, graveur, écrivain* (Floury, édit.).

(1) Notes de voyage de Michelet (G. MONOD, *la Vie et la Pensée de J. Michelet*, t. I, p. 382.)

(2) Jean GIGOUX, *Causeries sur les artistes de mon temps*.

(3) DOUDAN, *Des révolutions du goût* (Biblioth. romantique), p. 65.

disant, n'écrivaient que sous l'inspiration, étaient au contraire des *contrapuntistes* consommés chacun dans sa sphère (1). L'expiation de Louis Boulanger, perdu pour avoir suivi Victor Hugo, pour avoir « cru que l'inspiration suffit à remplacer le reste » et s'être laissé emporter par « la course désordonnée de Mazeppa (2) », fut une leçon dont l'art romantique sut profiter. Aussi bien, les peintres de la fougue et de la couleur avaient-ils pour maîtres préférés les peintres du dessin et de la composition. Géricault « ressentait de l'adoration pour Gros (3) » ; Delacroix, au sortir de la fièvre du génie, considérait avec consternation sa *Barque de don Juan*, et gémissait : « Que voulez-vous que je fasse à présent : voici une épaule de profil, sur une poitrine de face (4). » Ce romantique malgré lui rêvait de perfection, et allait, avec une admiration chargée d'envie, aux génies égaux toujours maîtres d'eux-mêmes : tel Mozart, qui « tient d'une main ferme les rênes de ses coursiers et dispense partout la lumière (5) » ; tel Racine, dont les « beautés... ne brillent point par le voisinage de traits de mauvais goût et d'effets manqués (6) ». Et chez Racine comme chez Mozart, Delacroix contemple « le calme d'une époque bien ordonnée (7) ». En revanche, quel rire dépité, quand des naïfs l'appellent pour l'honorer « le Victor Hugo de la peinture (8) » ! Il hausse les épaules : « On m'a enrégimenté, bon gré mal gré, dans la coterie romantique, ce qui a pu ajouter les sottises de quelques-uns à la liste des sot-

(1) Th. GAUTIER, *Histoire du romantisme*, 1883, p. 262. — Il observe, par exemple, que « son romantisme n'empêchait pas... Hector Berlioz de mériter le prix de composition et d'obtenir le grand prix de Rome... »

(2) BAUDELAIRE, *Salon de 1845*.

(3) Témoignage de Delacroix rapporté par les *Mémoires* de Véron, 1856, t. I, p. 268.

(4) GIGOUX, *loc. cit.*

(5) *Journal de Delacroix*, II, 261.

(6) *Ibid.*, II, 167.

(7) *Ibid.*, II, 285.

(8) GIGOUX, *loc. cit.*

tises que j'ai pu faire... (1) » Il faut l'entendre vanter, dans le salon de Victor Hugo, la beauté du *Tancrède* de Voltaire, avec tant d'ardeur que les classiques s'écrient : « Qu'il a d'esprit !... Quel dommage qu'il fasse de la peinture (2) ! » Ou bien, au bois de Boulogne, il faut voir ce cavalier au teint olivâtre, échanger, avec Cuvillier-Fleury, des anathèmes contre le romantisme (3). « Le bon sens le domine en dépit de lui », constate son classique ami (4). Il n'aime pas Musset (5), désavoue la façon dont Gautier parle de la peinture (6), définit le beau « la rencontre de toutes les convenances (7) », et ne se jette dans l'indépendance que pour échapper au mauvais goût du temps : « Le beau, dit-il, ne se trouve qu'une fois et à une certaine époque marquée... » Il croit à la nécessité d'un travail du génie sur lui-même, aux disciplines communes qui domptent l'originalité. Il écrit à Balzac après avoir lu *Louis Lambert* :

(1) VÉRON, *Mémoires*, 1856, t. I, p. 273. — George Sand se fait l'écho des protestations de Delacroix : « ...Les romantiques, ayant trouvé en lui leur plus haute expression, ont cru qu'il appartenait exclusivement à leur école. Mais une telle fougue de création ne pouvait s'enfermer dans un cercle aussi défini... » ; et autour de V. Hugo on ne laissera pas d'être piqué : « Le jeune chef du mouvement en peinture n'avait pas la même audace en paroles qu'en tableaux. Il tâchait de désarmer, par les concessions de sa conversation, les ennemis que lui faisait l'originalité de son admirable talent. Révolutionnaire dans son atelier, il était conservateur dans les salons, reniait toute solidarité avec les idées nouvelles et désavouait l'insurrection littéraire... » (*Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, III, chap. XLIX). M. Andrieux (*Alphonse Rabbe*, 1927, p. 61) rapporte, d'après un témoin, la réponse de Delacroix à un bibliothécaire de la Chambre des députés qui lui disait : « Vous êtes content, monsieur Delacroix, le romantisme triomphe. — Monsieur, répondit Delacroix, je suis classique ».

(2) *Hugo raconté...*, t. III, chap. XLIX.

(3) DUC D'AUMALE, *Cuvillier-Fleury* (*Livre du Centenaire du Journal des Débats*, 1889). Cet article semble d'ailleurs en contradiction avec le *V. Hugo raconté*, sur l'admiration de Delacroix pour Voltaire.

(4) CUVILLIER-FLEURY, *Journal*, 1900, t. I, p. 330.

(5) Ph. CHASLES : *Mémoires*, 2^e éd., 1876, t. I, p. 330.

(6) *Journal* de Delacroix, 7 juin 1855.

(7) *Ibid.*, I, 266.

« Le livre d'un grand homme est un compromis entre le lecteur et lui. C'est un terrain neutre sur lequel il consent à descendre pour traiter d'égal à égal avec lui et résumer en termes clairs ses rêveries, entre son imagination créatrice et la faculté compréhensive du commun des lecteurs. Pour formuler des idées même à l'usage des esprits élevés, il faut les menuiser, les équarrir... »

La peinture romantique pourrait adopter le mot de Gros sur les premiers tableaux de Delacroix : « Du Rubens châtié (1). » Elle admire Rubens, les Espagnols, les Vénitiens, mais ce sont plus d'une fois des qualités classiques qu'elle aime en eux. Ce n'est pas pour les couleurs locales que le goût romantique s'attache à Véronèse, mais pour la chair vivante, la nature éternelle, l'humanité :

*Lorsque Paul Véronèse autrefois dessina
Les hommes basanés des Noces de Cana,
Il ne s'informa pas, au pays de Judée,
Si par l'or ou l'argent leur robe était brodée,
De quelle forme étaient les divins instruments,
Qui vibraient sous leurs doigts en ces joyeux moments;
Mais le Vénitien, en sa mâle peinture,
Fit des hommes vivants comme en fait la nature.
Sur son Musicien on a beau déclamer...
Qu'il tienne une viole ou qu'il porte une lyre,
Sa main étant de chair, je me tais et j'admire (2).*

Il est émouvant, ce fragile Antoni Deschamps, vénérant un robuste génie ; il est plus émouvant encore, au moment où la folie l'envahit, jetant à Raphaël un appel d'amour, comme du fond de l'ombre vers la lumière (3). Et combien d'autres qui voulaient affranchir l'art, et qui reviennent sous la domination des maîtres !

Surtout parmi les sculpteurs. Car la sculpture, — Sten-

(1) VÉRON, *loc. cit.*, t. VII, chap. VIII, p. 267.

(2) *Poésies* d'Antoni DESCHAMPS, 1841, p. 33.

(3) *Ibid.*, p. 38. — Cf. Vigny se définissant lui-même « un Raphaël noir ».

dhal (1), Gautier lui-même en conviennent, — est « de tous les arts celui qui se prête le moins à l'expression de l'idée romantique » (2). Un Pradier, un David d'Angers, aussi bien qu'un Jehan du Seigneur, sont dociles aux nécessités de « cet art austère et rebelle à la fantaisie, qui, se sentant regardé sous tous ses profils, ne peut rien escamoter ou dissimuler » (3). « Tout sculpteur, prononce Gautier, est forcément classique (4). » Tout sculpteur est soumis à une géométrie inéluctable. Et, de même, tout musicien, à une secrète mathématique. Dans ces salons de 1830, où l'on chante les *lieder* de Schubert et la *Captive* de Berlioz, où l'on joue sa *Symphonie fantastique* adaptée par Liszt et les mazourkes de Chopin, l'on aspire sans doute à une musique romantique ; mais les nostalgies, les rêves, se rythment selon des lois savantes. L'illusion même du caprice, que les romantiques aimaient tant chez Rossini, — Rossini, naguère encore dieu du romantisme musical (5), — irrite ces musiciens nouveaux, d'un art plus sévère, qui répriment les jeux de la voix et les fioritures des variations, qui soumettent chaque accord à son objet, chaque mouvement de la musique aux mouvements de la pensée. Il prend envie parfois à Berlioz de faire sauter le théâtre italien, à voir tant de « mépris de l'expression et des convenances dramatiques », un tel oubli des exemples de Gluck (6). A la représentation d'*Othello*, il se penche à l'oreille de Legouvé et, reprenant les vocalises joyeuses dont Desdémone vient d'envelopper ses plaintes ou ses supplications, il y adapte de narquoises et gaillardes paroles (7). Ce fauve

(1) *Del romanticismo nelle belli arte* (publ. par M. Martino, *Revue de litt. comparée*).

(2) GAUTIER, *Histoire du romantisme*, p. 29.

(3) *Ibid.*, p. 30.

(4) *Ibid.*, p. 29.

(5) Pour Stendhal (*Vie de Rossini*), et encore pour Émile Deschamps (*Lettres sur la musique*), et toujours pour Musset.

(6) *Mémoires de Berlioz*, Calmann Lévy, t. I, p. 70.

(7) LEGOUVÉ, *Soixante ans de souvenirs*, 1886, t. I, p. 299. — Cf. A. BOSCHOT, *Hector Berlioz* (Librairie de France); du même : *le Faust de Berlioz*.

révolutionnaire de la musique ne rêve que de logique et de robuste dessin.

N'est-il pas à sa manière un disciple d'Ingres, n'applaudit-il pas au jugement « du grand peintre » sur Rossini : « C'est la musique d'un malhonnête homme. » « Cette ressemblance entre mes opinions et celles de M. Ingres... n'est pas la seule dont je puisse m'honorer, ajoute fièrement Berlioz. Elle n'empêche pas néanmoins l'illustre auteur du *Martyre de saint Symphorien* de me regarder comme un musicien abominable, un monstre, un brigand, un antéchrist. Mais je lui pardonne sincèrement à cause de son admiration pour Gluck (1). » Monstre, antéchrist, romantique, il le serait peut-être, si le culte de Shakespeare l'avait possédé sans partage ; mais il cache en lui-même un virgilien qui a souvent rêvé en Italie, devant le paysage de l'Énéide, sur la mort de Pallas, le désespoir d'Évandre (2)... Cette rencontre de Shakespeare et de Virgile dans une imagination de musicien est l'une des plus nobles réussites du romantisme classique : elle prête à Virgile la flamme de Shakespeare, à Shakespeare la lumière de Virgile (3). « De votre passion pour Virgile uni à cet amour de l'antique, disait à Berlioz la princesse de Wittgenstein, il doit résulter quelque chose de grandiose et de nouveau (4)... »

Pour saisir le point juste où les qualités classiques s'accordent au romantisme dans le goût musical de 1830, peut-être suffirait-il de rappeler l'admiration de cette époque pour Mozart. Mozart, avec toute sa grâce et ce « Louis XVI » que Victor Hugo lui reprochera (5), semble avoir été par avance le limpide traducteur des troubles

(1) *Mémoires* de Berlioz, t. I, p. 71.

(2) *Ibid.*, p. 218.

(3) « Je viens d'achever le duo du IV^e acte, écrit Berlioz au moment où il compose *les Troyens* ; c'est une scène que j'ai volée à Shakespeare dans *le Marchand de Venise* et je l'ai virgilianisée... » (cité par LEGOUVÉ, *loc. cit.*, p. 327).

(4) *Mémoires* de Berlioz, t. II, p. 372.

(5) Cf. STAPFER, *V. Hugo à Guernesey*.

romantiques. Sa mélancolie est sans orages ; son don Juan est un Byron sans frénésie, — « un chef-d'œuvre de romantisme, » dira Delacroix (1). Il enseigne à prêter aux passions du romantisme une classique harmonie (2) ; et Chopin dégage de cette musique brillante une leçon de science unie à l'inspiration (3).

Le temps est passé, d'un art trop facile, complaisant à lui-même : la société nouvelle aime les œuvres fortes ; la frêle romance et l'élégie sincère ne suffisent plus à son goût. 1830, qui a conquis le monde politique, et les milieux littéraires, conquiert jusqu'aux mœurs intimes, et imprime son caractère aux physionomies elles-mêmes. Les femmes de cette époque ne sont pas les belles rêveuses de 1820. Lélia succède à Elvire. Partout le goût des plaisirs et du luxe, l'esprit pratique ; de la fougue, mais aussi du calcul. Ces lionnes, « d'une beauté qui tenait le milieu entre la beauté de l'Empire et celle de la Restauration », disent les *Mémoires* de Véron, unirent aussi dans leur vie l'esprit positif de l'époque impériale aux imaginations romantiques. Des nerfs, sans doute, dit encore Véron, mais « des nerfs sans vapeurs » ; de la sensibilité, « mais seulement pour des causes positives et surtout pour des questions d'intérêt », — « un certain esprit, mais revenu aux choses positives et que le vapoureux n'enivrait plus, une précision de but et de volonté qui se suivait sans effort, au milieu des plus diverses et des plus brillantes dissipations. » Même derrière les chimères romanesques, ces rêveuses raisonnables ne perdent pas de vue le réel ; elles semblaient égarées au temps des troubadours, elles se retrouvent,

(1) *Journal*, I, 266. — Il est vrai que c'est, selon lui, Beethoven qui « est romantique au suprême degré ». (*Ibid.*, I, 283.)

(2) *Ibid.*, I, 371 : « Mozart disait : les passions violentes ne doivent jamais être exprimées jusqu'à provoquer le dégoût ; même dans les situations horribles, la musique ne doit jamais blesser les oreilles... »

(3) V. le mot de Chopin sur Mozart, rapporté par Delacroix. *Ibid.*, I, 270 : « La science s'est toujours trouvée au niveau de l'inspiration. »

l'heure venue, au temps des bourgeois. L'une d'elles a su dire le bon sens pratique de ses pareilles : « On crie beaucoup contre les imaginations romanesques ; je les crois au contraire beaucoup moins faciles à entraîner que les autres... Et j'ai toujours vu ces jeunes filles au front pâle, au regard mélancolique, aux phrases nébuleuses et sentimentales, finir par épouser volontairement de vieux maris pour de l'argent (1)... » Les jeunes gens qui rêvaient naguère de mourir, veulent vivre, maintenant.

Et le romantisme, pour n'être pas relégué à La Ferté-sous-Jouarre avec Dupuis et Cottonet, doit se mettre au mouvement de cette vie.

II. — DES PENSEURS AUX MAGES

Pour échapper à la société bourgeoise et au style Louis-Philippe, le romantisme pouvait s'ériger en religion de l'idéal, en protestation de la justice ou de la pensée contre la société égoïste : attitude de penseurs, ou de mages, celle des poètes qui s'attribuent une mission, des cœurs généreux, ingénus ou ambitieux, que 1830 a déçus, des écrivains tribuns qui cèdent au mouvement de la multitude (2), ou qui lui résistent et le jugent ; groupe sans nom, sans foyer commun, mais marqué des mêmes traits, des mêmes contradictions aussi : bourgeois ou nobles qui se font peuple, idéalistes que travaillent des passions et des ambitions terrestres (3), caractères d'une maturité précoce

(1) Mme DE GIRARDIN, *la Canne de M. de Balzac*.

(2) Dans une lettre célèbre au prince Maximilien de Bavière (1839), Vigny reproche aux hommes d'élite d'avoir « suivi la multitude médiocre au lieu de lutter corps à corps avec elle et de la soumettre ».

(3) G. Monod signale ce double trait dans le visage de Michelet (*Vie et Pensée de Jules Michelet*, t. I, p. 4). De même lady Stanhope discerne chez Lamartine, dans « la partie supérieure de sa figure », son idéale poésie et, dans son menton et ses lèvres, « l'empire d'astres différents », qui le ramènent vers la terre.

alliée à une jeunesse persistante, qui en sont, à trente ans, aux « feuilles d'automne » et garderont un regard jeune sous les cheveux blancs (1), esprits qui ont médité maints problèmes profonds et ignorent maintes vérités élémentaires. Impatients ou dédaigneux, ils dénoncent le divorce de la poésie et du rêve, les uns pour émigrer dans le rêve, les autres pour transporter leur rêve dans l'action ; à cette époque de prose, ils opposent leur poésie, et, dans l'histoire même, ils dépassent les faits, leur prêtent un sens secret. En un mot, ils rendent une âme à leur temps.

Mais est-ce une âme romantique ? A les voir vivre, frémissants ou révoltés, ils incarnent le romantisme, dans les tribunes ou dans les chaires, en poèmes ou en romans. C'est alors que Lamartine, voyageur d'Orient, député, jette par intervalles quelque grand poème où il retrace les vertus des humbles, le « livre primitif » des hommes, évoque, en songeant à lui-même, les grands hommes de la Révolution, lance leurs noms à la Chambre du haut de la tribune (2), et au pays dans ses *Girondins*, téméraire et triomphant, bouleversant la France sous prétexte qu'elle s'ennuie, désintéressé et avide de pouvoir (3). C'est alors

(1) Cf. Hugo voyant

...à l'âge où l'avenir sourit.

Le livre de son cœur à toute page écrit...

et Michelet « avec sa figure rose et jeune sous sa couronne touffue de cheveux blancs » (Jules SIMON, *Mémoires des autres*, 1890, p. 263). « *Homo duplex*, dit de lui Gabriel Monod, romantique et classique, lyrique et critique... De même il gardera jusqu'à la fin de sa vie le teint frais d'un jeune homme sous une neige de cheveux blancs qui, dès l'âge de trente ans, lui donnait l'aspect d'un jeune vieillard ». (*Loc. cit.*, t. I, p. 4.)

(2) Cf. le discours inédit cité par M. L. BARTHOU, *Lamartine orateur*, p. 130.

(3) « J'ai vu une foule d'hommes troubler le pays pour se grandir, mais il est le seul, je crois, qui m'ait paru toujours prêt à bouleverser le monde pour se distraire. » (Tocqueville, cité par M. A. REDIER, *Comme disait M. de Tocqueville*, p. 192). — « Sous des formes désintéressées, M. de Lamartine cachait un orgueil immense, une ambition effrénée... » Comte de Sainte-Aulaire, « Lamartine et la politique » (*Rev. de Paris*, 15 juillet 1925).

que Vigny, Hugo, vivent de troubles aventures de déception et d'amour : Vigny, tourmenté par le mal et le doute (1), murmurant de dédaigneux blasphèmes qui font écho à Byron et peut-être à Goethe (2), se réfugiant dans son rêve, plus « cher que tout ce qu'on aime dans le monde réel (3) » ; Hugo, dramaturge des êtres fatals, romancier de *Notre-Dame de Paris*, maître du jour, déclarant la querelle romantique décidément close par la défaite des classiques (4), répétant à l'Académie la fière proclamation que Lamartine y avait faite onze ans auparavant : « Cette époque est grande (5), » — chef et annonciateur qui marque sa place en tête de son temps, qui s'entretient avec Dieu d'égal à égal, déjà perdu dans un crépuscule de Rembrandt traversé d'éclairs (6). Durant la même période, Michelet, Quinet conquièrent un public qui demande à l'histoire des leçons exaltantes : amis si différents, — Michelet, fils énergique du peuple et de Paris, qui a parcouru, d'étapes en étapes, une carrière laborieuse, de l'École Normale à la Sorbonne, au Collège de France, et, de volume en volume, une œuvre continue : *Histoire romaine*, *Histoire de France* ;

(1) « Pourquoi » et « hélas », qui se répondent à la dernière ligne de *Stello*, se répondent aussi dans *Daphné* (p. 200).

(2) On a songé, à propos de Vigny, au *Prométhée* de Shelley ; mais le *Mont des Oliviers*, le *Silence*, ne peuvent-ils faire songer aussi au *Prometheus* de Goethe, la *Maison du berger*, à *Die Göttliche* ?

(3) *Disc. de récept. à l'Ac. fr.* — Cf. *Daphné* : « Il lui est naturel, dit Libanius de Julien, de s'élever et de vivre dans les régions divines... ce n'est qu'avec effort qu'il en descend... Si jamais une pensée eut des ailes, c'est assurément la sienne. »

(4) « L'art est aujourd'hui à un bon point. Les querelles de mots ont fait place à l'examen des choses. Les noms de guerre, les sobriquets de parti n'ont plus de signification pour personne. Ces appellations de *classiques* et de *romantiques*, que celui qui écrit ces lignes s'est toujours refusé à prononcer sérieusement, ont disparu de toute conversation sensée. » (*Litt. et Philo. mêlées*, 1834.)

(5) Dans ce *Discours de réception*, il invoque le discours de son « illustre ami M. de Lamartine » pour demander une définitive consécration de la jeune littérature.

(6) Le « luminisme » de Rembrandt (pour parler comme Fromentin) semble avoir agi sur le génie de V. Hugo, en particulier dans *Notre-Dame de Paris* (cf. VII, 2).

Quinet, fils des grands horizons dépeuplés, des bruyères et des étangs qui lui ont donné « l'instinct irréfléchi des choses primitives (1) », nature allemande, disait Heine, poétique et confuse, aventureuse dans les choses de la vie et de la science ; mais tous deux associés dans la même croisade bruyante et le même succès de frénésie illuminée. Pour Lamennais, Lacordaire, ce sont les années de *l'Avenir*, de la condamnation, années de prédication, pour celui-ci, d'un enseignement religieux animé de couleur, de chaleur, années de révolte pour celui-là, des *Affaires de Rome*, des *Paroles d'un croyant*. Années d'universel apostolat où une romancière comme George Sand se fait l'apôtre de la passion, puis du peuple.

Cette Aurore Dupin, qui hérite par sa grand-mère Dupin de Francueil du dix-huitième siècle et de ses souvenirs brillants, est de ces imaginations que Jean-Jacques a dominées. Dans l'ardente Indiana, dans la malheureuse Valentine ou la faible Lélia, plus tard dans l'auteur de ces romans sociaux aux généreuses utopies, dans l'apologiste de la nature, on retrouve la jeune fille qui lisait Rousseau (2) et qui professait la religion du vicaire savoyard (3) ; on reconnaît aussi l'enfant exaltée, sujette à des vertiges qui la poussaient au suicide, tare héréditaire (4) qui l'apparente à René (5) : « Il me semblait, dira-t-elle, que j'avais, comme René, le cœur mort avant d'avoir vécu, et qu'ayant si bien découvert par les yeux de Rousseau... la perversité et la sottise des hommes, je ne pourrais jamais en aimer un seul avec enthousiasme, à moins qu'il ne fût, comme moi, une espèce de sauvage en rupture de ban avec cette société fausse et ce monde fourvoyé. » *Généreuse*, ce mot si familier à Mme de Staël, George Sand se l'applique sans cesse,

(1) QUINET : *Histoire de mes idées*, p. 256.

(2) *Histoire de ma vie*, 1893, t. III, 4^e partie, chap. iv, p. 304.

(3) V. en particulier le bonhomme Patience et son curé : *Mauprat*, chap. III.

(4) *Hist. de ma vie*, t. III, p. 356.

(5) La divinité romanesque, qu'elle s'était créée sous le nom de Corambé, n'est pas sans analogie avec la Sylphide de Combourg.

l'applique à ses héroïnes (1), mais lui donne un accent de révolte provocante qu'il n'avait pas encore au début de ce siècle.

C'est que le siècle, en avançant, a fait avancer le romantisme. Et maintenant le caractère essentiel du romantisme apparaît en pleine lumière, le triomphe envahissant du *moi*. Il faut, désormais, pour suivre l'œuvre d'un historien, la comparer à son journal intime : l'*Histoire de France* est claire ou sombre, selon les amours de Michelet ou ses deuils ; ses rustiques amies lui expliquent l'histoire du peuple et ses souffrances. « Ils croient que mon enseignement est un enseignement, » écrit le professeur du Collège de France dans ses notes de cours : non, il a « toujours pris *Herr Omnes* pour confident, pour ami (2) ». « La liberté, c'est moi ! » Ce cri du livre *Des Jésuites* est celui du moi romantique, qui se projette sur les siècles, se professe lui-même, agit par un secret magnétisme (3), s'abandonne ou feint de s'abandonner, sans apprêt, sans calcul, sans retouche : à en croire Quinet, point de préparation, point de plan voulu dans ses cours, une perpétuelle improvisation ; une perpétuelle improvisation, dans la politique de Lamartine, entraînée au courant de sa fortune ou de son génie. « Un roman, déclare Hugo en tête de *Notre-Dame de Paris*... naît d'une façon en quelque sorte nécessaire, avec tous ses chapitres ; un drame naît avec toutes ses scènes. » Et il se défend d'y rien corriger : « Une fois la chose faite, ne vous ravisez pas, n'y retouchez plus... » L'œuvre, saisie ainsi dans le mouvement même de la vie, en devient la mobile image, et non celle d'une immobile perfection. Des

(1) *Indiana*, chap. XXI : « *Généreuse* femme... » ; préf. de 1832 : « Il (l'auteur) ne renonce pas à cette tâche honnête et généreuse (améliorer le monde)... », etc.

(2) *Journal* de Michelet, cité par G. MONOD, *loc. cit.*, t. II, p. 66.

(3) M. Jean Giraud (*Rev. Bleue*, 10 déc. 1910) cite le volume d'Antoine de Latour, *Luther, Étude historique*, 1835, où ce normalien de 1826 parle avec enthousiasme de « l'accent magnétique » de Michelet, qui subjuguait.

leçons de Michelet, qui apprend à mesure qu'il enseigne, comme naguère Victor Cousin, sort une histoire en devenir incessant, qui jamais ne s'arrête et semble revivre le cours des siècles plutôt que le retracer. Le moi répand partout sa mobilité.

Et partout sa sensibilité, ses émotions. Nulle sérénité impartiale : devant les documents du passé, l'historien frémit, s'indigne, s'apitoie ; devant les événements du jour, le politique s'attendrit, s'exalte, étouffe, selon l'aveu ingénu de Lamartine, « les objections timides de l'esprit (1) ». Le cœur, l'imagination s'enflamment, bravent la raison, la société : la *lionne* de 1830 proteste contre les lois, brise les chaînes du mariage, met son orgueil dans ses passions. Le moi qui s'affirme si haut et s'étale, affecte aussi de s'isoler. Isolés au sein même de la popularité et de l'action, à la Chambre comme dans les lettres, ces romantiques de 1830 siègent « au plafond ». Lamartine, dans sa grâce fière, reste l'isolé généreux et magnifique, en face de la foule qu'il dompte ; Michelet, au milieu du tumulte qu'il déchaine, garde une âme solitaire, bornée à quelques amitiés ardentes, à quelques amours ; les poètes se sentent marqués d'un signe de victime ou de paria, condamnés par la société qui a laissé mourir Chatterton. Solitude orgueilleuse ou triste, qui menace d'écarter le mage de la vie commune : « Je chanterai pour les Muses et pour moi (2). » La vie est faite d'intérêts divers, qui se balancent, qui se complètent ; le mage la simplifie ; il se place dans un monde de convention, aux figures frustes, à la psychologie rudimentaire, aux actions romanesques. Des sentiments, le faux gagne les expressions, y introduit les images forcées, la violence et le baroque. Et ce sont de perpétuels défis à la raison, une perpétuelle défiance de la raison.

Les esprits religieux eux-mêmes se révoltent contre les preuves rationnelles de la religion (3), contre les « méthodes

(1) *Hist. de la révol. de 1848*, VIII, 4.

(2) VIGNY, *Daphné*, p. 149.

(3) BAUTAIN, *la Phil. du christianisme*, 1831, t. II, p. 77.

anciennes », les formes scolastiques (1). C'est Pascal au contraire, c'est Port-Royal, un Pascal romantique, un Port-Royal pathétique, qui ont « le privilège d'intéresser (2) » les contemporains de Sainte-Beuve et de Cousin. C'est l'accent de l'inquiétude que le romantisme de 1830 veut entendre dans le passé. Il noircit le passé, ou il l'abandonne. Le dix-septième siècle, en particulier, cesse d'être le siècle classique; depuis quelques années les mémoires qu'on exhume ou qu'on relit en ont éclairé les petits côtés; il n'apparaît plus dans la majesté du grand règne; un dénigrement haineux s'acharne sur « la personnalité sordide » de Louis XIV, sur les « horreurs » d'« un tel grand Siècle » (3). La « force haineuse et colérique » de Saint-Simon gagne un Michelet (4). Non content de rabaisser, après Lemontey (5), les grands événements du règne à des causes physiologiques, il rompt avec les génies de l'âge classique (6). L'autorité du classicisme est ébranlée par la crise générale de l'autorité (7). Hors des voies de l'ordre classique, le romantique de 1830 pousse le siècle tantôt vers les âmes primitives et populaires, tantôt vers le messianisme, vers l'avenir annoncé par les prophètes de l'histoire, de la poésie et du roman. Le *moi* affranchi, c'est l'inspiration déchaînée, l'équilibre rompu, auquel s'était efforcé l'éclectisme entre l'individuel et l'universel.

Prenons-y garde, cependant : ces mages sont des éclectiques sans le savoir. Sans doute, ils raillent ce mot discrè-

(1) BAUTAIN, *ibid*, t. I, notice d'Isidore Goschler.

(2) SAISSSET, « Jacqueline Pascal » (*Rev. de Paris*, 1844).

(3) E. SUE, *Latréaumont*.

(4) MICHELET, *Hist. de France*, t. XIV, 1862, p. 451.

(5) *Établissement de la monarchie de Louis XIV*, 1818.

(6) « Voilà l'impardonnable crime du siècle de Louis XIV... il a brisé le fil de la grande invention. Il use nos forces à répéter, reprendre et imiter. Même ses génies sont des obstacles. La plupart, attrayants avec si peu d'idées, sont un fléau pour les temps à venir. » (*Hist. de France*, t. XV, 1863, p. x.)

(7) Hugo déclare au Conseil d'État, en septembre 1849, que « le théâtre du dix-septième siècle eût été plus grand sans la pression du principe d'autorité » (*Litt. et phil. mêlées*).

dité, presque impopulaire (1), « cette philosophie si riche en promesses, mais si pauvre en effets (2). » Mais elle subsiste sous d'autres formes, et dans la religion mennaisienne comme dans le symbolisme de Michelet ; elle répond, ici et là, au même besoin de fondre les écoles diverses et les caractères individuels dans un tout harmonieux. « C'est un éclectique, » disait de Michelet à Jules Simon l'un de ses camarades d'École ; et comme Simon protestait : « Tu te trompes, c'est Cousin qui est l'apôtre de l'éclectisme. » — « Oui, je trouve la théorie dans Cousin et la pratique dans Michelet (3). » Boutade qui pourrait s'appliquer à maints autres : lasse de la dispersion, la pensée de ces romantiques aspire à un centre, et à tout y ramener.

Est-ce secrète pression de l'unité française ? Est-ce génie centralisateur, chez ces Michelet et ces Hugo, qui restèrent, à travers leur œuvre, parisiens dans l'âme ? Si la France est une personne, c'est, selon Michelet, parce qu'elle « a un centre un et identique depuis plusieurs siècles », — « signe et garantie de l'organisme vivant (4) ». « L'animal s'élève dans l'échelle des êtres selon qu'il est centralisé (5). » Que de fois ne prononce-t-il pas, d'un accent mystique, ce mot sacré d'*unité* ? Et, dans la science même, quelle « aspiration d'unité », quel « désir passionné d'accorder, pacifier et la science et l'âme humaine (6) » ! L'individu, — et c'est là une conséquence de la révolution

(1) Hugo, dans *Notre-Dame de Paris* (I, 3), raille Gringoire qui veut plaire à tous les goûts, allier toutes les poétiques, « véritable éclectique, comme on dirait aujourd'hui ». Chateaubriand, dans les *Études historiques*, assimile à plusieurs reprises l'éclectisme moderne au mysticisme alexandrin. Dès 1829 (*Journal d'un poète*), Vigny trouve dans l'éclectisme « une lumière comme celle de la lune qui éclaire sans échauffer ». Quant à Balzac, tout en se rattachant lui-même à « l'éclectisme littéraire », il n'emploie guère le mot qu'avec ironie.

(2) BAUTAIN ; *De l'enseignement de la philosophie en France*, 1833. p. 35.

(3) J. SIMON, *Mémoires des autres*, 1890, p. 263.

(4) *Introduction à l'Histoire universelle*, 1830.

(5) *Histoire de France*, 1866, t. XVI, p. 443.

(6) *Journal inédit* de Michelet, cité par MONOD, *loc. cit.*, t. II, p. 5.

de 1830, — s'efface, malgré ses rebellions, dans la collectivité ; le moi, malgré son orgueil, dans la masse : « Il n'y a plus d'individu, » déclarait l'Allemand Édouard Gans à Saint-Marc Girardin (1) ; et, dans son *Introduction à l'Histoire universelle*, Michelet rédigeait cet acte de soumission de l'individualisme : « L'individu ne saurait tirer gloire que de sa participation volontaire à l'ensemble (2). »

Égoïsme, égotisme, ces mots n'expriment que l'extérieur du romantisme de 1830 : l'individualité des personnages mêmes des drames disparaît derrière l'avènement anonyme ; leurs caractères, leurs passions, dépouillés de leur originalité propre, ne sont plus que les instruments d'une aveugle fatalité (3). Le poète ou le romancier est « l'âme de cristal » qui vibre au monde qui l'entoure ; il ne plaide pas « une cause individuelle (4) » ; il est « le véritable avocat des êtres abstraits qui représentent nos passions et nos souffrances (5) » : « L'écrivain n'est qu'un miroir, » déclare Indiana (6). Et c'est pourquoi les questions sociales font violence à l'égoïsme de l'art (7). La lecture d'un journal donne plus d'une fois le branle au lyrisme oratoire de Hugo : déjà, un jour, avant 1830, un journal lui avait annoncé la nouvelle d'où avait jailli l'*Ode à la Colonne* ; un autre jour, c'est une délibération de la Chambre, une décision du Conseil municipal de Paris, rapportée par les journaux de février 1840, le retour des Cendres, qui sollicitent sa

(1) SAINT-MARC GIRARDIN, *Souvenirs de voyages et d'études*, II, p. 342.

(2) Hachette, 1831, p. 64.

(3) Cf. les remarques de Gans rapportées par Saint-Marc Girardin, *loc. cit.*, II, p. 340. Michelet reproche à Mickiewicz de faire trop de place aux grands hommes : « Nous autres, Occidentaux, nous devenons de plus en plus collectifs » (note de 1845, citée par MONOD, *loc. cit.*, II p. 96).

(4) G. SAND, *Indiana*, préf. de 1842.

(5) *Ibid.*

(6) *Ibid.*, préf. de 1832.

(7) Cf. V. HUGO, *Litt. et Phil. mêlées*, préf. Le mot d'égoïsme revient souvent chez G. Sand avec cette nuance de solitude orgueilleuse à laquelle s'opposent les préoccupations sociales.

poésie, encore toute chargée des images de la tribune et des lieux communs de la presse (1). La poésie abjure l'individualisme (2). Elle revient à la nature humaine, que la nature insensible ne lui fait pas oublier.

Vigny a marqué, dans les trois parties de *la Maison du berger*, les trois mouvements du poète de 1830 : fuyons l'humanité, toute livrée à l'industrie et à la politique, et allons à la nature ; fuyons la nature indifférente à l'homme ; revenons à l'humanité qui souffre. Son symbolisme même emprunte moins d'images à la nature qu'à l'histoire, aux scènes ou aux objets associés à la vie humaine (3). L'histoire envahit toute la littérature, — l'histoire, science de l'homme (4).

La psychologie garde ses anciens privilèges. Si pauvre qu'elle soit souvent chez les romantiques, ils s'y efforcent, ils y prétendent. Avec une autorité parfois prudhommesque, Hugo multiplie les remarques générales sur les caractères de ses héros, et il croit à l'unité de ces caractères : « Il y a pour chacun de nous certains parallélismes entre notre intelligence, nos mœurs et notre caractère, qui se développent sans discontinuité et ne se rompent qu'aux grandes perturbations de la vie (5). » S'il présente de ces

(1) Par exemple l'*Ode à la Colonne*, des *Chants du Crépuscule*, reprend les arguments du rapport présenté à la Chambre et lui emprunte telle de ses expressions.

(2) En particulier, Lamartine, dans l'*Épître à M. Guillemardet* (*Recueils*).

(3) Dans les *Destinées*, six pièces prennent leurs symboles dans des scènes humaines (*la Sauvage*, *la Colère de Samson*, *le Mont des Oliviers*, *la Bouteille à la mer*, *Wanda*) ; une seule (*la Mort du Loup*) mêle aux hommes la vie animale. Trois autres consistent en personnifications. Vigny emprunte des points de comparaison à une momie (*Daphné*), à une flûte (*la Flûte*), au compas, au canon, à la herse, à la bombe, à l'aimant (*Journal d'un poète*), parfois aux œuvres de l'art.

(4) La supériorité de Vico sur Herder, aux yeux de Michelet, réside précisément en ce qu'il conçoit l'histoire moins en fonction de la nature physique que de l'homme lui-même : « Pour voir l'homme, Herder s'est placé dans la nature, Vico dans l'homme même, dans l'homme s'humanisant par la société. » (*Introd. à l'Histoire universelle*, p. 165).

(5) *Notre-Dame de Paris*, IV, 5.

caractères une image parfois heurtée, des attitudes qui s'expliquent malaisément, il en faut faire grief à son art plutôt qu'à son intention : il tente de marquer les étapes d'une évolution, d'analyser les crises d'une âme (1). Ne lui reprochons pas de s'être complu à la description, d'avoir cherché dans les accessoires de quoi composer un décor pittoresque : c'est le génie d'un temps ou le caractère d'un homme qu'il veut en dégager : « Quand on sait voir, on découvre l'esprit d'un siècle et la physionomie d'un roi jusque dans un marteau de porte (2). »

Il existe une nature humaine pour le romantique de 1830 comme pour le classique ; et pour l'un et l'autre, la France est l'image même de cette nature, le produit moyen de cette humanité. Penché sur sa douce Seine, si chère, Michelet murmure : « Elle me représente... la douceur et la sociabilité de ce pauvre grand peuple que les étrangers comprennent peu. Et cela est naturel, la France étant le produit le plus mixte de l'humanité (3)... » Comme aux jours

(1) Dans son article de la *Rev. des Deux Mondes* sur les *Misérables* (1862), Montégut louera les chapitres d'analyse psychologique, où l'on voit « se former peu à peu les couches de perversité, de haine et de sauvage colère, sous lesquelles l'âme ancienne disparaîtra ». « Le chef-d'œuvre du livre, dira-t-il encore, c'est le chapitre intitulé « Petit Gervais », où M. Hugo a décrit l'éveil de la conscience dans l'âme de Jean Valjean. Ce chapitre est un coup de maître et mérite selon nous de prendre place parmi les analyses les plus originales et les plus savantes qu'on ait faites de l'âme humaine... »

(2) *Notre-Dame de Paris*, III, 2.

(3) MICHELET, 30 janvier 1849, dans *Lettres inédites à Mlle Mialaret*, p. 200. — Hugo voit dans la France, dans Paris, le fondeur qui compose de tous les apports des autres peuples une humaine unité :

A tout peuple heureux, brave ou sage
Il prend ses lois, ses dieux, ses mœurs.
Dans sa fournaise, pêle-mêle,
Il fond, transforme et renouvelle
Cette science universelle
Qu'il emprunte à tous les humains,

dit-il dans son poème *A l'Arc de Triomphe*. Et de ce caractère humain et moyen, Michelet déduit la mission de la France : « La France est le pays de la prose... Or qui dit prose, dit la forme la moins figurée

du dix-huitième siècle où l'Europe était française, les voyageurs de 1830 croient retrouver partout leur pays à travers le monde (1). La préface des *Burgraves*, en proclamant l'existence d'une nationalité européenne, donne à la France et à sa « langue universelle » la mission d'en assurer l'unité.

L'Europe ne fait plus qu'une France géante (2).

C'est autour de la France et par elle que s'écrit la Bible de l'humanité.

L'exotisme, pourtant, les voyageurs, les traducteurs, avaient répandu la notion d'un monde bigarré, de nations si diverses et si originales qu'elles ne pouvaient aimer les mêmes œuvres ni concevoir la même beauté. Encore ne faut-il guère croire à l'exotisme des traducteurs ; ces collections étrangères qu'un Ladvocat avait présentées, ces Allemands naturalisés Français par Sainte-Aulaire ou Loève-Weimars, ces Anglais mis au goût de Paris par Defauconpret ou Amédée Pichot, étaient-ils encore les Goethe et les Hoffmann, les Walter Scott et les Byron d'outré-Rhin et d'outre-Manche (3)? Après 1830, on accorde de moins en moins à « la vie locale », à « l'éparpillement de la vie », de plus en plus au « sentiment de l'unité » (4). Michelet résiste à l'éblouissement de Montaigne, que divertit la Babel morale du monde (5), et il sait gré aux voya-

et la moins concrète, la plus abstraite, la plus pure..., la plus commune à tous les hommes, la plus *humaine*.. » (*Introduction à l'histoire universelle*.)

(1) « A l'heure qu'il est tout le monde en Europe écrit en français ; les mots sont allemands, anglais, italiens, ou espagnols, mais la pensée et le style sont français. » (Saint-Marc Girardin : *Notices sur l'Allemagne*, 1835, t. I, p. 206.)

(2) V. HUGO, *Feuilles d'automne*, « Souvenirs d'enfance ».

(3) Sur la façon dont furent traduits ou transposés à l'usage du romantisme français Goethe, Schiller, Hoffmann, W. Scott, Byron, et sur les mutilations ou les adaptations qui ont altéré leur caractère étranger, il serait facile d'emprunter des preuves significatives aux études de MM. Baldensperger, Eggli, Breuilhac, Maigrion, Estève.

(4) MICHELET, *Hist. de France*, t. XVI, 1866, p. 443.

(5) MICHELET, *la Femme*, 1860, p. x.

geurs du dix-septième et du dix-huitième siècle d'avoir senti que l'amusante diversité aboutit à des lois très simples (1). A Venise, George Sand écoutant les propos du pays pour y saisir « la couleur des mœurs intimes de cette cité, qui n'est pareille à aucune autre », s'apercevait avec surprise que les histoires, les réflexions, étaient toutes semblables à celles de sa province, que « les mêmes vanités..., les mêmes forces, les mêmes faiblesses » étaient vénitiennes et berrichonnes : « L'homme est toujours à peu près le même, et la femme encore plus que l'homme, » concluait-elle ; et elle s'écriait : *Tutto il mondo e fatto come la nostra famiglia* (2).

Tous, ils cherchent passionnément les traits communs de l'humanité, — et les esprits religieux plus passionnément encore que les autres. En quête de la « doctrine universelle (3) », de « la manière la plus générale dont les hommes entendent et comprennent les choses en ce monde (4) », ils immolent l'individu. Le consentement universel est appelé à justifier les dogmes religieux ; il confère aux vérités qu'il embrasse un caractère dominateur ; il conduit à ce « cosmopolitisme chrétien » que les adversaires de Gioberti reprocheront à son *Gesuita moderno*. De Lamennais à Gerbet, ces âmes éprises d'unité déchiffrent, à travers l'opposition des croyances, la doctrine de tous les hommes. Et d'autres se prennent à reconnaître une tradition générale, ce « trésor de Daphné » où Vigny voit le bien indivis des hommes de toutes les religions ; ils affirment que les apparentes oppositions des races ne sont que résistances de l'orgueil (5). L'horizon s'élargit autour du penseur de 1830 ; les voyages lui montrent de plus haut le spectacle de l'Europe, du monde (6).

(1) MICHELET, *Hist. de France*, t. XV, 1863, p. 435.

(2) G. SAND, *André*, 1852, avant-propos.

(3) BAUTAIN, *De l'enseignement de la phil. en France*, 1833, p. 79.

(4) BAUTAIN, *la Philosophie du christianisme*, 1835, t. II, p. 37.

(5) « Quant aux modernes, c'est l'excès même de leurs analogies qui les divise. Plus on se ressemble dans le fond, plus on tient à se montrer unique et séparé dans l'apparence. » (QUINET, « De l'unité des lettres modernes », *Rev. des Deux Mondes*, 1^{er} août 1838).

(6) « L'horizon du monde agrandit la pensée, déclare Lamartine

Et, dès lors, du lyrisme, qui était sa première voie, le romantisme s'infléchit vers l'inspiration épique, qui se hausse à l'humanité : « Autrefois..., écrit Banville à Hugo en 1866, vous étiez toujours dans la poésie ; aujourd'hui vous êtes toujours dans l'épopée, car vous ne pouvez pas à présent créer un type qui ne soit d'une humanité générale et suprême (1). » Hugo lui-même, en préparant ses *Contemplations*, avait relevé ce progrès jusque dans son lyrisme : « Il vient une certaine heure dans la vie où, l'horizon s'agrandissant sans cesse, un homme se sent trop petit pour continuer de parler en son nom. Il crée alors, poète, philosophe ou penseur, une figure dans laquelle il se personnifie et s'incarne. C'est encore l'homme, mais ce n'est plus le moi (2). » Et le lyrisme même, en effet, dépasse la vie du poète, semble la contredire parfois, évoquer des joies ou des peines absentes qu'il regrette ou qu'il pressent : n'est-ce pas au milieu de ses années de troubles et de luttes que Victor Hugo chante les calmes joies du foyer ? Les thèmes généraux qui enveloppent des leçons humaines forment la trame de sa poésie, et la pensée se substitue au sentiment : la nature donne des conseils (3) ; l'amour se fait sermonneur (4) ; le deuil s'élève de la douleur d'un homme à toutes les douleurs semblables : « ...sur la mort de votre père, écrit un jour Montalembert au poète des *Feuilles d'automne*. J'ai presque dit : *de mon père* (5)... » — « Je m'y suis reconnu comme père..., écrit à Renduel un

en se souvenant de son voyage d'Orient.. Les peuples disparaissent. On n'aperçoit plus que l'humanité traçant son cours... » (*Hist. de la révol. de 1848*, II, xi).

(1) Lettre du 26 mars 1866, dans : G. SIMON, « Victor Hugo et la critique », *Rev. de Paris*, juillet 1922.

(2) Note manuscrite de Hugo (*Les Contemplations d'Olympio*, préface) dans : HUGO, *Poésie*, éd. Ollendorff, t. II, p. 496.

(3) HUGO, *les Voix intérieures* : *A un riche*.

(4) « Que le poète et le penseur achèvent de rendre de plus en plus vénérable aux yeux de la foule...cette pure et noble compagne de l'homme. si forte quelquefois, souvent si accablée... » HUGO, *Rép. au disc. de récept. de Saint-Marc Girardin à l'Ac. française*.

(5) 10 oct. 1830 (G. SIMON, *loc. cit.*).

obscur lecteur des *Voix intérieures*... je me suis dit : C'est moi (1). » Et Jules Janin, en 1855 : « Vous remuez en moi les ombres de mes trois petits enfants... Ce n'est pas vous qui avez fait ces belles choses si tristes et si douces ; c'est moi... Il est impossible d'aller plus profondément dans le cœur des autres, et quand je vous admirais, je me souvenais (2). » — « Ah ! insensé qui crois que je ne suis pas toi, » allait répondre le poète dans la préface des *Contemplations*.

De même, Vigny. Du moi qui frémit encore dans la *Colère de Samson*, il s'élève, par la religion de la pitié et de la pensée, à un pessimisme moins personnel, et, dès lors, moins âpre. *La Bouteille à la mer* résume bien cette évolution du poète romantique : le capitaine, sur son vaisseau, est à la merci de la mer ; mais la bouteille où il a enfermé le meilleur de sa pensée résistera aux flots : « Oubliez l'homme en vous-même (3), » cela signifie : oubliez l'individu d'un moment.

De l'anecdote particulière, la pensée s'élève à la thèse (4) ; les poèmes sont des « élévations » où le récit sert de prétexte à la méditation générale ; le poète devient de plus en plus, selon le mot que Vigny s'applique à lui-même, un « moraliste épique (5) ». Même les grands hommes de l'histoire sont requis de représenter des idées. Déjà dans *Cinq-Mars*, Vigny avait incarné dans ses personnages des principes historiques ; et sa définition du héros, — « chaque homme n'est que l'image d'une idée de l'esprit général, » — pourrait aussi bien définir les « types » de la littérature classique. Union d'idéalisme et de réalisme, de poésie et d'analyse, que George Sand accepte pour son compte et

(1) Lettre à Renduel dans : A. JULIEN, *le Romantisme et l'éditeur Renduel*.

(2) G. SIMON, *loc. cit.*

(3) *La Bouteille à la mer*, v. 7.

(4) Un exemple frappant de cette tendance à accentuer la thèse dans le récit se trouve dans les trois chapitres (*Impopularité, Abbas beati Martini, Ceci tuera cela*) que V. Hugo a ajoutés à *Notre-Dame de Paris* à partir de 1832.

(5) VIGNY, *Journal d'un poète*, 1834.

applique au roman moderne : « Selon cette théorie, le roman serait une œuvre de poésie autant que d'analyse. Il y faudrait des situations vraies et des caractères vrais, réels même, se groupant autour d'un type destiné à résumer le sentiment ou l'idée principale du livre... En résumé, idéalisation du sentiment qui fait le sujet, en laissant à l'art du conteur le soin de placer ce sujet dans des conditions et dans un cadre de réalité assez sensible pour le faire ressortir (1). » Indiana, Lélia, ne sont pas George Sand, ou ne représentent qu'une part de son caractère, celle qui le relie à ces « êtres abstraits » dont elle plaide la cause. Ses amis refusent de l'y reconnaître (2), et elle ne s'y reconnaît pas elle-même (3). Faut-il à tout prix expliquer Indiana ? « C'est un type, nous dit l'auteur ; c'est la femme, l'être faible chargé de représenter les passions... ; c'est la volonté aux prises avec la nécessité (4)... »

Revenir à la nature humaine générale, aux vérités universelles, ce n'est pas seulement revenir à la pensée classique : c'est revenir au goût classique. L'écrivain qui franchit les bornes de son moi a tôt fait de franchir aussi celles de son école. Il garde, en dépit des cénacles, le sentiment de l'unité des lettres. Il n'est pas de maître de 1830 qui ait fait du romantisme une cité étroite et fermée. Hugo se le représenterait plutôt comme un quartier de la littérature universelle, métropole où tout s'entasse, « depuis la cathédrale de Shakespeare jusqu'à la mosquée de Byron », jusqu'au « vieux bas-relief blanc d'Homère ». « L'harmonie résulte du tout (5). » De cette harmonie, Quinet faisait

(1) *Histoire de ma vie*, 1893, t. IV, 4^e partie, chap. xv, p. 135.

(2) « Ce type, c'est une fantaisie, lui écrit Jules Néraud après avoir lu *Lélia*. Ça ne vous ressemble pas... »

(3) Notamment à propos d'Indiana et de Lélia. Retenons cet aveu de l'*Histoire de ma vie* (t. IV) : « Je ne me suis jamais mise en scène sous des traits féminins » : il reste donc permis de chercher George Sand, sinon parmi ses héroïnes, du moins parmi ses héros.

(4) *Indiana*, préf. de 1832.

(5) *Notre-Dame de Paris*, V, 2.

l'objet essentiel de son enseignement (1). Il protestait contre l'isolement auquel la critique condamnait le dix-septième siècle pour lui conserver son privilège de classique : « La place de ces hommes est au foyer, non pas d'un peuple, mais de l'humanité (2). » Chaque littérature, chaque peuple est invité à entrer dans une même famille, en gardant sa physionomie distincte :

Tout, dans l'immense accord paraît un et divers (3).

Ni classiques, ni romantiques (4) ; ou plutôt classiques et romantiques à la fois : « Est-il un seul écrivain de notre temps qui n'ait contribué à sceller cette alliance ? Qui ne voit ce que Goethe doit à Voltaire ?... M. de Chateaubriand n'offre-t-il pas le mélange de l'influence anglaise et de l'esprit français, des hardiesses d'Ossian et des traditions de Port-Royal ?... Au fond, la guerre que l'on a instituée entre les écoles modernes n'est rien qu'une guerre civile. Racine, Molière et Shakespeare, Voltaire et Goethe, Corneille et Calderon sont frères (5). »

Le juste milieu, que l'on ne chercherait pas chez ces mages enthousiastes, l'esprit de conciliation, ils s'y sont tenus plus d'une fois, même les politiques, même les historiens. Ceux-ci concilient les tendances des écoles opposées, peintres et philosophes à la fois, corrigeant la philosophie par le pittoresque, le pittoresque par la philosophie. Ceux-là, malgré leurs divinations politiques, ne laissent pas, comme Lamartine, de prôner la « politique rationnelle », de représenter, entre Thiers et Guizot, entre la témérité et la timidité, le véritable esprit classique, à la fois prudent et vivant : « Pourquoi, demande Lamartine, la France se

(1) Cf. MICHIELS, *Histoire des idées littéraires*, t. II, p. 486.

(2) QUINET, « De l'unité des lettres modernes », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} août 1838.

(3) QUINET, « le Rhin », *Rev. des Deux Mondes*, 15 juin 1841.

(4) Ni classique, ni romantique, est le programme que se donne Michelet, notes sur son cours de 1845, dans : MONOD, *loc. cit.*, t. II, p. 194.

(5) QUINET, *loc. cit.*

livre-t-elle tantôt à des esprits aventureux, tantôt à des esprits séniles (1)? » Pourquoi tantôt « la guerre folle », tantôt « la paix humiliée (2) »? Il condamne à la fois le régime immobile qui l'« ennuie », et un gouvernement qui « n'est qu'un spasme continu (3) ».

Ainsi ce classique besoin d'unité, ce juste milieu, qui survit dans le romantisme de 1830, y ramène l'équilibre, l'harmonie. Ayant vu l'unité dans le monde, ces mages la cherchent en eux-mêmes. Chercher sa propre harmonie, c'est le conseil que Michelet se donne et nous donne (4). Le désordre extérieur, l'attitude byronienne, n'est souvent qu'un rôle, George Sand l'avoue avec bonhomie : « Ne confondez pas trop l'homme avec la souffrance, écrit-elle à Sainte-Beuve... Et ne croyez pas trop à mes airs sataniques : je vous jure que c'est un genre que je me donne. » Elle s'est dit gaiement, en 1831, et plus d'un s'est dit comme elle : « Les monstres sont à la mode ; faisons des monstres (5). » A mesure que la mode abandonna les monstres, George Sand rétablit en elle-même l'harmonie rompue.

L'évolution est générale, et l'on pourrait la suivre chez les plus passionnés et les plus tourmentés. Une George Sand, après l'hésitation que trahit la préface d'*Indiana* et le désarroi passionnel que le roman traduit, a gagné en tranquille assurance, en témérité peut-être, mais aussi en énergie, fondant son apologie de la passion sur « les progrès philosophiques qui se sont opérés autour d'elle », sur l'appro-

(1) Discours de 1840, cité par M. L. BARTHOU, *Lamartine orateur*, p. 121.

(2) *Ibid.*, p. 199.

(3) Lettre de Lamartine à Michelet (12 mars 1839) dans J.-M. CARRÉ, *Michelet et son temps*, p. 14.

(4) Notes citées par G. MONOD, *loc. cit.*, t. II, p. 117 : « Peut-être dans cette harmonisation de mon cours, trouverai-je ma propre harmonie. »

(5) La sagesse ironique de cette pseudo-romantique se décèle à ses traits sur les faux désespérés qui menacent de se suicider comme Escousse, et sur la mendicité organisée autour des artistes (*Histoire de ma vie*), 1893, t. IV, p. 159 sqq.

bation de « quelques vastes intelligences (1) » ; puis elle est devenue l'auteur des *Lettres à Marcie*, où elle combat ses rêveries, où elle rétablit la morale sociale dans ses droits, et « la permanence dans l'état moral » ; de l'inquiète Indiana à la bonne dame de Nohant, on perçoit un lent apaisement, une soumission à l'expérience, un progrès vers l'optimisme. Même progrès chez un Vigny : à Stello, qui cède aux « mouvements d'instinct », succède « l'esprit pur » ; au pessimisme, une sérénité qui va du stoïcisme à l'optimisme : les destinées, qu'il a vues s'acharner sur l'individu, — « toujours en nombre égal... aux têtes des humains... Chacune prit chaque homme... », — ne peuvent rien sur l'ensemble des hommes (2) ; elles ne peuvent rien sur la pensée : « La dignité de l'homme moderne est dans la pensée (3), » écrit-il ; et c'est presque une phrase de Pascal. De la philosophie où il règne alors, l'optimisme finit par gagner les poètes (4). Il entame même la noire humeur des historiens. Athénais Mialaret aide Michelet à retrouver cette sérénité intérieure, que des années d'enseignement tumultueux ont détruite ; elle le conseille et le gronde ; votre lassitude, lui écrit-elle, « tient à votre harmonie intérieure rompue (5) » ; elle lui demande d'être moins fiévreux, lui fait reprendre d'une main plus calme les pages trop lyriques (6). Pour retrouver l'équilibre qui lui échappe, il se repose du chaos de l'histoire et de ses rudes combats, dans l'étude de la

(1) Préface de 1842. Cf celle-ci avec celle de 1832.

(2) V. dans *le Journal d'un poète* : « Qu'un certain nombre de plantes avortent dans leur germe, qu'importe ! La nature fait germer, grandir et multiplier l'espèce... Le désordre est dans l'individu, il n'est point dans l'ensemble des choses. »

(3) Lettre à Quinet, 27 août 1844.

(4) RENOUVIER (*Vicior Hugo, le philosophe*, p. 1) observe qu'à l'époque romantique, « l'optimisme règne en philosophie », tandis que « les sentiments tristes ou sombres dominent les œuvres des poètes et des romanciers ».

(5) Lettre de Mlle Mialaret à Michelet, dans : MICHELET, *Lettres inédites à Mlle Mialaret*, Flammarion, p. 133.

(6) « Puissé-je mieux dire que l'autre jour, et des paroles plus dignes de toi, moins *fiévreuses*, s'il se pouvait... Tu ne t'en es que trop

nature et son heureuse unité (1). Son âme s'y pacifie. Il atteint à cette universelle harmonie qu'il chante, avec l'oiseau ou la mer.

Le génie ne leur paraît plus, à ces penseurs ou à ces mages, une sorte de désastre sublime. Il est raison supérieure, ordre et simplicité (2). Chez Michelet, on distingue une secrète préférence pour ce qu'il appelle « le génie girondin, celui de Fénelon, Montaigne, Montesquieu..., vif, mais modéré, équilibré (3) ». Quelles invectives, au tome XI de son *Histoire de France*, contre Jean-Jacques, contre le « règne de la rêverie », contre le culte de « l'âme individuelle » et de ses plaies mêmes (4). Chez une George Sand, l'ordre demeure dans le travail, au milieu des désordres de sa vie (5). Ce travail si régulier, pour lequel elle se refuse les excitations artificielles, — elle ne croit pas à « Byron ivre faisant de beaux vers », — exige « l'entière possession de soi-même (6) ». A voir ses petites mains moelleuses, ouateuses, Dumas fils diagnostiquera : « C'est une curieuse excessive, mais non une passionnée (7). »

Le romantisme de 1830 joue au désordre et défend l'ordre, joue à la Révolution et défend la civilisation, la propriété. La prudence bourgeoise subsiste au cœur de

aperçue l'autre jour, tout cela était lyrique, fieroux. » (Lettre de Michelet, 29 déc. 1848, *ibid.*, p. 147.)

(1) MICHELET, *la Femme*, 1860, p. 87.

(2) « Si vous étudiez sérieusement dans sa vie et dans ses œuvres ce mystère de la nature qu'on appelle l'homme de génie, dit Michelet dans *le Peuple*, vous trouverez généralement que c'est celui qui, tout en acquérant les dons du génie, a gardé les dons du simple. »

(3) *Hist. de France*, t. XV, 1863, p. 436.

(4) Cf. dans son *Introd. à l'hist. universelle*, 1835, 2^e édit., Bruxelles, p. 58 : « La prose est la dernière forme de la pensée, ce qu'il y a de plus éloigné de la vague et inactive rêverie. »

(5) Juliette ADAM, *Mes sentiments et nos idées avant 1870* : « Dans l'existence courante Mme Sand n'avait rien d'une byronienne... L'une de ses grandes qualités, c'est l'ordre. Ce que la fantaisie de Musset lui a reproché, c'est sa régularité au travail, c'est son amour du labeur constant, méthodique, pris et repris à doses égales. »

(6) *Hist. de ma vie*, 1893, t. IV, 4^e partie, chap. xv.

(7) Lettre au *Figaro*, 16 déc. 1896.

ces poètes, et Joseph Prudhomme semble dicter maints aphorismes de Victor Hugo. Les romantiques sont des rêveurs qui ont aimé la sagesse, des combattants qui ont aimé la paix (1). Dans la politique, où il semble déchaîner toutes les puissances du sentiment, Lamartine sait en réfréner à temps les entraînements (2). Parfois un beau drame le tente, un mouvement généreux et téméraire le pousse, mais il y résiste : le jour de 1848 où, en face de la duchesse d'Orléans, en pleine révolution, il entrevit le rôle pathétique qui s'offrait à lui, — se faire le chevalier de la princesse malheureuse, — « Quelle péripétie ! Quel drame ! Quel dénouement ! se dit-il. Quel triomphe du cœur sur la raison ; » mais il ne céda pas à ces nobles tentations de l'homme d'imagination. L'homme d'action n'abdiqua pas.

Car ces qualités d'équilibre, d'ordre et de raison, sont des vertus d'action. L'art descend « dans l'arène avec tous, côte à côte avec l'infatigable humanité (3) ». La pensée romantique demande des œuvres qui concluent, des œuvres fortes : la force devient l'essentiel mérite de l'artiste, et une affectation de courage viril soulève ces écrivains à la sensibilité féminine. Viril, le caractère de George Sand, et dans l'aventure des amants de Venise, c'est en elle, non pas en Musset, que l'observateur reconnaît le calcul énergique, le don de se ressaisir ; comme Mme de Staël, elle méprise les êtres faibles (4) ; cette lionne d'In-

(1) La paix est peut-être le seul principe de Louis-Philippe que Lamartine ait aimé : « C'est de cette pensée juste qu'elle a vécu dix-sept ans, » dit-il de la monarchie de 1830 (*Hist. de la rév. de 1848*, XIV, 7).

(2) « Les entraînements ne sont pas des preuves ; les lois d'enthousiasme ne sont trop souvent que des lois de passion. » (Disc. contre la réduction des rentes, 1836.)

(3) SAINTE-BEUVE, *Globe*, 11 octobre 1830. — LAMARTINE, *Des destinées de la Poésie*.

(4) « Une femme ne peut pas aimer d'amour un homme qu'elle sent inférieur à elle en courage : l'amour sans vénération et sans enthousiasme n'est plus que de l'amitié » (*André*, ch. XVII). Et l'on entend, dans cette phrase, des échos de Corneille et de *Delphine*.

diana, qui semble toujours défaillante, est une redoutable amazone : son amant s'inquiète à lui voir un « esprit si intrépide » (1) ; elle a pitié d'Obermann, mais la pitié d'un génie robuste pour un malade ; et ce sont les conseillers de force qu'elle écoute (2). Même génie sain et dru chez Hugo, même résistance aux contagions morbides, mêmes jugements sans complaisance sur les vagues ennuis, les doutes arides, le suicide du romantique épuisé (3). Même culte mâle de ce qui est fort et de ce qui fortifie, — chez l'historien Michelet, qui aurait voulu que le mot d'*histoire* fût du masculin (4), — chez le tribun Lamartine qui aurait pu mettre au masculin celui de politique. Et il est, en effet, de cette race vigoureuse, ce manieur de foules, qui les domine par son courage, les séduit par son à-propos, les dompte par son énergie ; qui représente une de ces figures si rares dans l'histoire, un modéré énergique ; qui lutte contre l'utopie et les soldats de l'impossible (5).

S'il fallait donner un seul témoignage de l'équilibre, de la vigueur de ces penseurs, de ces mages de 1830, peut-être le trouverait-on dans la générosité vigilante avec laquelle ils ont su à la fois se donner à leur temps et se garder à eux-mêmes, se confondre avec la foule et s'en séparer. Le mot de Stello : « Séparer la vie poétique de la vie politique, » n'exprime qu'une part de leur double volonté de solitude et de solidarité :

*Il faut se séparer, pour penser, de la foule,
Et s'y confondre pour agir,*

(1) *Indiana*, ch. XIV.

(2) « Tu es fou avec ta mort morale, dit-elle à l'un de ses amis trop romantique... Il y a en toi une si grande sérénité de vertu que l'intelligence ne peut que gagner avec les années et même avec les fatigues et les douleurs. Tu sais bien que c'est là le fouet, l'aiguillon des grandes âmes » (4 février 1836, à François Rollinat, dans Jules BERTAUT, *Une amitié romantique*).

(3) V. dans *Littérature et philosophie mêlées*, l'article sur Ymbert Galloix, et *Chants du crépuscule*, XIII.

(4) *La Femme*, 1860, I, X, p. 87.

(5) Expression appliquée par Lamartine à Barbès.

dit Lamartine ; et Vigny : « Le désir de l'être isolé est la liberté, le désir de l'être social est l'ordre... L'empire croissant de l'intelligence amènera la société à ce point que nul désir de liberté ne soit gêné (1)... » Contradiction de deux tendances, sans doute, mais l'équilibre n'est-il pas fait de contradictions ? Vigny peut être à la fois le poète du Loup qui méprise « le pacte des villes », et celui de la Sauvage qui veut vivre sous « la loi d'Europe (2) ». Contrastes d'où naît l'harmonie...

Ainsi, la pensée romantique s'est attachée, en un effort vraiment classique, à rétablir l'unité autour d'elle, et l'harmonie en elle. Elle rétablira, aussi, au-dessus d'elle, l'autorité. Elle rendra à l'expérience des siècles son pouvoir. Elle recouvrera le sentiment, non plus seulement de l'unité de l'espèce humaine, mais de sa continuité dans le temps. Les maîtres classiques reconquérèrent leur prépondérance, l'emportent sur les maîtres étrangers.

Naguère, il fallait relire Byron pour commenter Vigny : il faut maintenant relire Lucrèce et Salluste (3) ; son paganisme, dans *Daphné*, n'est plus l'aimable artifice du *Livre antique* : un souffle antique l'anime, qui est déjà celui des Parnassiens, le regret de voir périr « l'idéale beauté, l'idéal amour » (4). Ce stoïcien de la suite de Marc-Aurèle, cet idéaliste de l'école de Platon (5), est aussi d'un idéalisme chrétien, apparenté à Malebranche, d'un stoïcisme français et cornélien. Comme Corneille, il incarne de grandes idées en des héros qui ne vivent pas de la vie réelle ; comme Malebranche, il chante l'esprit pur, « la sainte égalité des

(1) Documents publiés dans : DORISON, *A. de Vigny, poète philosophe*, p. 84.

(2) A cet égard, voyez comment Hugo prétend à la fois se mêler à la foule et s'isoler dans cette foule : *Feuilles d'automne, Réverie à propos d'un roi; les Rayons et les Ombres, En passant sur la place Louis XV un jour de fête publique*.

(3) Cf. la personification de la nature dans *la Maison du berger* et l'invocation de Lucrèce à la nature ; *l'Esprit pur* de VIGNY et le début du *Jugurtha* de SALLUSTE.

(4) VIGNY, *Daphné*, 1913, p. 181.

(5) V. DORISON, *loc. cit.*, p. 224.

esprits du Seigneur (1). » Et que de souvenirs grecs, latins, que de souvenirs du dix-septième siècle français, chez le Victor Hugo des *Contemplations* et de *la Légende*!... Jusque dans la colère des *Châtiments*, éclatent les Parthénons lumineux, les rires homériques, et ses ennemis sont des Thersites, et sa voix est celle d'Eschyle, de Juvénal, de Tacite. Virgile demeure le « maître divin » incessamment cité, et Horace mignarde jusque dans les *Chansons des rues et des bois* (2). Ce père, ce grand-père, met en scène, dans ses contes à ses enfants, toute une histoire familière.

*La Grèce rayonnant jusque dans l'avenir;
Rome... (3)*

et souvent un vers latin vient l'obséder : « Voilà trois jours, note-t-il le 23 juillet 1832, que je ne puis me débarrasser de ce vers (4)... » Molière, Pascal, ont aussi part à ses *Châtiments* (5). Sa langue même, qui prétend s'affranchir des entraves classiques (6), garde aux mots leur sens ancien, à la syntaxe ses latinismes (7). Par la forme comme par l'inspiration, les poèmes romantiques sont de lignée latine.

Même la fougueuse Indiana reste une Latine, garde le souvenir de ces classiques dont ses premiers jours ont été

(1) V. DORISON, *loc. cit.*, qui croit à une influence directe de Malebranche sur Vigny, et BALDENSPERGER, *A. de Vigny, contribution à sa biographie intellectuelle*, qui pense que Vigny avait trouvé Malebranche cité par Joseph de Maistre.

(2) « *Les Chansons des rues et des bois*, c'est l'ode à Sestius regardée à travers un microscope d'une portée exagérée... » (MONTÉGUT, *Rev. des Deux Mondes*, déc. 1865).

(3) *Les Contemplations : la Vie aux champs*.

(4) Dans : Maurice LEVAILLANT, *Dans l'atelier de V. Hugo, R. des Deux Mondes*, 1^{er} mai 1930.

(5) Il voit Tartuffe derrière Montalembert (*Châtiments*, III, 7 ; *Splendeur, A des journalistes*, etc.) ; Escobar derrière Napoléon III (*ibid.*, *Au peuple* ; *A des journalistes*).

(6) *Contemplations : Réponse à un acte d'accusation*.

(7) P. ex. ennui dans les *Châtiments*, IV, 6 : « Leur vue à l'honnête homme inspire un mâle ennui ; » les « chiens obscènes », — imitation de Virgile (*ibid.*, *Luna*), et ce tour latin : « Il s'offrit aux brigands après la loi tuée » (*ibid.*, IV, 8).

bercés, qui ont assagi, rasséréiné son enfance (1). Son premier « code », elle l'avait emprunté aux classiques français, au *Misanthrope*, à La Bruyère (2). Les classiques se trouvaient « au ton de son âme », selon le mot que Michelet s'appliquait à lui-même, en se rappelant ses lectures de Virgile (3).

Michelet aussi, en effet, Michelet plus qu'aucun autre, s'appuie sur le passé. Les morts l'entourent, le conseillent. Il se sent des devoirs envers eux, il prête assistance à ces existences confuses qui veulent ressusciter. Il aurait voulu être de leurs familiers, vivre auprès des classiques disparus les prenant pour « patrons de sa pensée ». « Pourquoi, n'ai-je pas connu... Racine?... Pourquoi pas Virgile?... O regret puéril ! Vain chagrin d'enfant (4) ! » Au lieu d'isoler les temps anciens dans leur éloignement, il cherche dans l'existence des peuples la ligne continue qui court de siècle en siècle : s'il écrit l'histoire de Rome, c'est pour marquer « l'unité de la plus belle vie de peuple qui fut jamais (5) » ; et, dans l'histoire de France, s'il se résigne aux lacunes, au sacrifice de maints détails, c'est pour mieux « dégager cette unité cachée que les anecdotiers, les chroniqueurs lui dérobaient sans cesse » (6). Il voit, de l'antiquité aux temps modernes, un courant se dessiner sans interruption, comme « l'énorme fleuve d'eau chaude qui traverse l'Atlantique », et trace une « grande rue bleue » au milieu de « l'infini des eaux (7) ». Il souscrirait au mot de Victor Hugo : « La surface a changé, le fond reste (8). »

De ce passé auquel il se sent si étroitement relié, il est naturel que le romantisme choisisse certains aspects ; or, dans ce choix, il semble souvent préférer les plus sages ou

(1) *Hist. de ma vie*, 1893, t. III, p. 360.

(2) *Ibid.*, p. 350.

(3) *MONOD, loc. cit.*, t. I, p. 16.

(4) Note de Michelet, dans : *MONOD, loc. cit.*, t. II, p. 74.

(5) *Hist. romaine*, t. I, Bruxelles, 1835, p. xvi.

(6) *Hist. de France*, t. XIV, 1862, p. 450, note 5.

(7) *La Femme*, 1860, p. 95.

(8) *Choses vues*, nouvelle série.

les plus vigoureux, les plus classiques. Avec Michelet, il prend parti pour l'art de la Renaissance contre le gothique, pour le « génie mâle, robuste de Bossuet » contre Fénelon (1). La grande image du dix-septième siècle conquiert les imaginations, et Victor Cousin, parmi d'autres, la glorifie (2).

C'est un retour de mode imprévu, et qui tient pourtant à des raisons profondes, que ce prestige du grand siècle au sein du romantisme. Comme aux jours de la Restauration, il suffit que l'on veuille élever un monument à Molière pour que des passions se soulèvent, et que le poète classique se mêle, de plain-pied, aux querelles contemporaines (3). Versailles et les vieux jardins français reprennent une riante jeunesse. Ils étaient restés si longtemps abandonnés ! A peine un passant, parfois, les avait-il réveillés : « Je trouve Versailles un véritable désert, » avait écrit Castellane en 1813 (4) ; la duchesse d'Abrantès, à la vue de ces « salles détendues et désertes », de « l'abandon triste et honteux de l'ancienne demeure de Louis XIV », s'était indignée de l'ingratitude des hommes : les rois, revenus d'exil, n'avaient pas rappelé d'exil ce Versailles solitaire (5).

*Le voilà, ce splendide et funèbre Versailles,
Qu'ose seule habiter l'ombre du grand Louis... ;*

(1) *Hist. de France*, t. XIV, 1862, p. 31. — Cf. t. XIII, 1860, p. 344. — C'est d'ailleurs le temps, en revanche, où certains esprits religieux, sentant les affinités de leur romantisme avec la sensibilité de Fénelon, esquissent déjà des apologies pour Fénelon.

(2) Une correction curieuse, sur le manuscrit du *Rhin* conservé au musée Victor Hugo, témoigne d'une inquiétude de Hugo en face de ce regain du classique. En face de ces mots de la lettre 26^e, il met ce renvoi : « Ici j'ouvre une parenthèse, ne concluez pas de ceci pourtant que l'avenir soit au goût classique. »

(3) Lettres de Cuvillier-Fleury au duc d'Aumale, 26 décembre 1843 et 16 janvier 1844. *Corresp. du duc d'Aumale et de Cuvillier-Fleury*, 1910, t. I, p. 214, 223.

(4) *Journal du maréchal de Castellane*, 1895, t. I, p. 234.

(5) V. Jules SANDEAU, *Mademoiselle de La Seiglière*, chap. III, sur « ces vastes salles du palais de Versailles... où l'on sent qu'on mourrait

s'écriait Émile Deschamps en 1829 (1). Mais déjà, dans des vers sur Versailles, Delavigne évoquait, au souvenir de

...cette ville embellie
Par les arts enfants d'Apollon (2),

des ombres grandioses ou charmantes, et surtout cette La Vallière que la sensibilité romantique a adoptée (3). Bientôt, Versailles deviendra comme le foyer de la France. Dans cet Élysée, dédié désormais par la monarchie de 1830 « à toutes les gloires de la France », Michelet viendra chercher des symboles (4) ; et il saluera « ce prodigieux monument auquel aucun pays du monde n'a rien à opposer », qui « exprime dignement cette grandeur de la France, unifiée pour la première fois au dix-septième siècle (5) ». Des *Voix intérieures aux Rayons et Ombres*, Hugo reporte, à ce noble passé de statues et de bosquets, une part de ses rêves et de sa mélancolie (6).

Ce retour au dix-septième siècle n'allait pas sans superstition ; il préparait l'avènement d'un régime autoritaire. Barante signale cette sorte de dévotion que « les discordes, les révolutions, l'anarchie » ont inspirée pour « l'autorité de Louis XIV (7) » ; il remarque, en 1852, à propos des Mémoires de Daniel Cosnac, que « le noble aspect du règne de Louis XIV » éblouit ses contemporains, et qu'ils en font « un tableau idéal » (8). Cette ferveur de son siècle pour « la

d'ennui... », et « l'ennuyeux parc de Versailles » dont parle Musset (*Sur trois marches de marbre rose*).

(1) *Poésies* d'Émile DESCHAMPS, Delloye, 1841, p. 179 : *Versailles*.

(2) Cf. A. Chénier : « Par les dieux et les rois Élysée embelli »

(3) Cf. dans *les Jardins* de Delille, l'évocation de Versailles :

« O Versailles ! o regrets !...

Qu'est devenu l'ombrage où...

La Vallière apprenait le secret de son cœur ? »

et V. HUGO, *la Statue* dans *les Rayons et les Ombres*.

(4) *Lettres inédites à Mlle Mialaret*, Flammarion, p. 224-225.

(5) *Précis d'histoire moderne*, chap. XVIII.

(6) *Voix intérieures*, XVI ; *les Rayons et les Ombres*, XXXVI.

(7) *Études litt. et historiques*, 1858, t. I, p. 170.

(8) *Ibid.*, p. 120.

noble simplicité » des classiques, avait déjà excité la verve ironique de Doudan : « Notre beau n'est plus là, protestait-il... Voilà le dix-neuvième siècle du moment parlant beaucoup et avec faste de la grandeur du dix-septième parce qu'elle est loin et qu'il n'est pas tenu de la soutenir (1). »

Loin? Le dix-neuvième siècle ne le croyait plus. Dès longtemps les historiens lui avaient montré une filiation naturelle de l'ancien régime à la Révolution : de Lemontey à Tocqueville, ces titres classiques de la France nouvelle se retrouvent un à un. La même filiation apparaît entre la nouvelle littérature et la littérature classique : celle-ci prend un air moderne : « Le siècle de Louis XIV n'a le visage composé, pédantesque et contraint que dans les livres des commentateurs et sur les bancs des écoles littéraires, dit Edgar Quinet. Au lieu d'appartenir exclusivement à une idée, c'est le siècle des transitions et des nuances par excellence... Placé comme une porte triomphale, à l'issue des temps anciens, à l'entrée des temps modernes, il conduit à l'antiquité avec Boileau, au moyen âge avec La Fontaine, à l'avenir avec Fénelon... Croit-on sincèrement que l'auteur d'*Athalie* n'est pas plus près de Milton que de Sophocle? Ce siècle est d'une nature si composée, si mêlée, que chacun de ses personnages porte en lui plusieurs hommes. Je crois apercevoir que dans Malebranche il y a du Platon et du saint Paul, dans Bossuet de l'Isaïe et du saint Bernard. Ce qui fait l'originalité de cette époque, c'est l'accord de deux civilisations, de deux religions ou plutôt de deux mondes, que l'on retrouve dans chaque monument (2)... » Ainsi les classiques eux-mêmes offrent le modèle d'un accord entre classicisme et romantisme (3) ; le classicisme étroit et le romantisme intransigeant partent de la même idée fausse : « que le siècle de Louis XIV, sujet de tout le débat, est sans lien visible

(1) *Des révolutions du goût*, Biblioth. romantique, p. 53.

(2) QUINET, « De l'unité des lettres modernes », *Rev. des Deux Mondes*, 1838.

(3) Cf. les protestations de Michiels contre cette thèse (*loc. cit.*, t. II, p. 488).

avec le moyen âge, sans relation intime avec les origines de l'humanité moderne, qu'il n'est point de la même famille que les siècles qui le précèdent et que ceux qui le suivent... Les uns disent : C'est une idole qu'il faut adorer ; les autres : C'est une momie qu'il faut ensevelir. Ne serait-il pas plus vrai de dire : C'est une tradition vivante qui s'allie et se plie éternellement au génie de l'avenir (1). »

Pour ménager ce rapprochement, il arrive qu'on dépouille quelque peu les classiques de leur classicisme : la notion même de siècle classique s'efface : de tous côtés, on découvre dans ce siècle des originaux, des extravagants (2), de la truculence, un Saint-Cyr qui n'est « qu'orage et langueur », un Molière qui est « notre Molière, ...le Molière de la Révolution (3) » ; et derrière Bossuet triomphant, murmure « le triste Pascal qui seul avait la pensée du temps » (4)... Pascal romantique, « sublime insensé (5) », isolé dans la double inspiration classique et romantique de ce siècle, le seul maître « dans lequel ces deux génies et ces deux voix ne se soient pas harmonieusement mariés et confondus... De là, ajoute Quinet, le caractère poignant de sa philosophie ; ce n'est pas un système, c'est un drame ». Par un symbolisme obstiné, un Michelet parvient à prêter aux tragédies et aux comédies de ce siècle des significa-

(1) QUINET, *loc. cit.* Chez Hugo, la même idée se fait jour : sans doute, il raille l'éclectisme et le juste milieu : « Si Gringoire vivait de nos jours, dit-il en persiflant (*Notre-Dame de Paris*, II, 4), quel beau milieu il tiendrait entre le classique et le romantique ! » Mais dans le monde académique où il entre, il s'accoutume à voir vivre en bonne intelligence les amis de Boileau et ceux de Shakespeare « tous d'accord, quoique divers » (Disc. académique, *Litt. et Philosophie mêlées*, 1876, t. II).

(2) GAUTIER, *les Grotesques*. — Paul DE MUSSET, *Originaux et extravagants du dix-septième siècle*.

(3) MICHELET, *Hist. de France*, 1860, p. 68.

(4) MICHELET, *Introduction à l'histoire universelle*, 2^e édit. Bruxelles, 1835, p. 158.

(5) Antoni DESCHAMPS, *Poésies*, 1841, p. 130. — Cf. Musset, *l'Espoir en Dieu* : « Pascal fuit en tremblant ses propres visions ».

tions pathétiques, à y entendre des gémissements ou des menaces.

Et réciproquement, ces penseurs attachés à établir des raccords dans la ligne brisée du passé, excellent à découvrir des caractères classiques aux périodes, aux formes d'art que le romantisme pouvait revendiquer. Il plaît à l'auteur de *Notre-Dame de Paris* de voir « tant d'ordre et d'unité » sous « la prodigieuse variété » du moyen âge, de voir s'y « entrecouper avec tant de précision la richesse et l'économie », selon cette règle éternelle qui veut « que la force comme la beauté résulte de l'harmonie ». « Tout se tient dans cet art... logique et proportionné (1). »

Ce retour à la tradition coïncide avec maintes déceptions venues de l'étranger. Ne dirait-on pas que le romantisme français réagit contre lui-même, piqué des froideurs qu'il rencontre auprès des romantiques du dehors (2), qu'il se ressaisit sur la pente qui écarte de la patrie : « Le monde germanique est dangereux pour moi, écrit Michelet en tête de son *Histoire de France*. Il y a là un tout-puissant lotus qui fait oublier la patrie... » Ce qui est incompatible avec le génie de la France, il le rejettera désormais, que ce soit le panthéisme de Schelling (3) ou « l'école antinationale » de Mme de Staël (4) ; il condamnera cette littérature de la Restauration, qui a laissé conquérir la France par les idées de l'Allemagne (5). Le romantisme ne paraît plus guère, à certains de ces mages romantiques, qu'une tentation qui s'éloigne avec leur jeunesse.

En se rappelant l'époque de ses débuts, George Sand parlera dédaigneusement de ces oripeaux bizarres, dont s'étaient affublés tant de jeunes fous qui ne trouvaient

(1) *Notre-Dame de Paris*, III, 1 ; 2 ; I, 5.

(2) V. Edgar QUINET, « Poètes allemands, » *R. des Deux Mondes*, 15 févr. 1834 ; *Allemagne et Italie*, chap. x : *des Préjugés qui séparent l'Allemagne de la France*, etc.

(3) *Introduction à l'Histoire universelle*.

(4) Notes pour son cours de 1846, dans MONOD, *loc. cit.*, II, p. 214.

(5) *Introduction à l'Histoire universelle*, 2^e édit. Bruxelles, 1835, Notes et éclaircissements, p. 88.

plus Chateaubriand assez romantique, qui voulaient « enfoncer » Victor Hugo (1). Henri de Latouche lui avait épargné ces excès juvéniles ; et, en réfléchissant, après coup, à ce que l'art avait pu gagner aux « formes nouvelles du romantisme », elle reconnaissait que ses « moyens » avaient été accrus, mais que la « soif de perfection » restait la même, aussi inassouvie, sans que « la limite des facultés humaines » eût été reculée : « Une grêle d'épithètes, ...un incendie de couleurs... n'expriment rien de plus qu'une forme élémentaire et naïve (2). » Avec l'expérience, c'est cette forme plus simple, cette simplicité classique, qu'elle avait acquise.

L'art et la forme, en effet, se ressentent de ces progrès vers l'unité, vers l'harmonie intérieure, de ce retour à la tradition. Chez Michelet, un Allemand comme Creuzer admire la méthode simple et claire, qui débrouille l'histoire (3) ; les formules frappantes qui donnent à ce style d'historien un relief de médaille, sont le cachet de l'esprit français classique, imprimé sur des idées de Vico ou de Niebuhr : « Que reste-t-il à la France ? La méthode peut-être et l'exposition (4). » Entendez cet éloge du café, générateur de clarté, auquel Michelet semble attribuer les vertus de son style : « Le café, la sobre liqueur, puissamment cérébrale, qui augmente la netteté et la lucidité, — le café qui supprime la vague et lourde poésie des fumées de l'imagination, qui, du réel bien vu, fait jaillir l'étincelle et l'éclair de la vérité (5). » L'étincelle, rapide miracle d'une prose tendue et pleine, c'est là, chez Michelet, au milieu de son lyrisme, la sobre réussite des meilleures pages (6). L'art du romantisme tend à se concentrer, tend au raccourci.

(1) G. SAND, *Histoire de ma vie*, 1893, t. IV, p. 133.

(2) *Ib.*, t. III, p. 10.

(3) Lettre de Creuzer à Michelet, dans : MONOD, *loc. cit.*, t. I, p. 112.

(4) *Hist. romaine*, Bruxelles, 1835, t. I, p. XIV.

(5) *Histoire de France*, t. XV, 1863, p. 175.

(6) Cf. L. REFORT, *l'Art de Michelet dans son œuvre historique jusqu'en 1867*, 1924.

On connaît les lignes dédaigneuses de *William Shakespeare* sur la sobriété littéraire ; mais que l'on passe de *Bug Jargal* à *Notre-Dame de Paris*, que l'on compare deux scènes semblables, la chute d'Habibrah et celle de Claude Frollo : c'est dans la sobriété d'une description débarassée des circonstances parasites que l'on trouvera le progrès essentiel.

Art romantique, — art sans artifice, art sans composition, dit-on volontiers. Et certes, ce n'est pas, d'ordinaire, de la composition classique qu'il relève. Une page lyrique de Hugo n'obéit pas à la même architecture qu'une ode de Malherbe. Un mot appelle un mot, une image appelle une image. Qu'on relise, par exemple, l'*Éclaircie* des *Contemplations* ; dans le jeu des impressions pacifiques et capricieuses qui bercent le poète sur cette plage tiède, la seule ligne continue est celle qui relie les images, les mots : le *baiser* de l'océan à la rive suggère le mot d'*amour* ; ce mot éveille l'idée de fécondité, de *sève*, d'*herbe*, de *chaleur*, de *nid* ; l'image du nid sollicite celle de *feuillée* ; le « frisson de feuillée » appelle la brise matinale, et voici le mot d'*aurore*, et voici l'image de l'éveil de la nature... Telles sont les associations de visions ou de vocables qui courent, comme malgré lui, tout au long du poème. Que le mot de *laboureurs* se soit glissé dans un vers ; il amènera, par contraste, celui de *pêcheurs*, qui ramène le poète à la *mer* ; la mer le fait songer aux *écailles*, qui par opposition, appellent l'idée de *plumes*, qui, à son tour, fait naître celle de *nuage*. A *nuage* s'opposera *lueur*, qui s'alliera à *berceau* ; près de *berceau* viendront naturellement *femme* et *chaumière*, *lumière* et *tombeau* ; près de *tombeau*, *clocher*, puis *gouffre* ; près de *gouffre*, *eau sombre* et *hagarde*. Et le poète alors aura rejoint par un développement circulaire le début de son poème ; il retrouvera, pour finir les mots, les images de ce début : *eau*, *baiser*, *calme*, *heureux*. Mais c'est un savant apprêt qui a conduit le poète à travers ces méandres apparents. Ce n'est pas sans apprêt, non plus, que s'organise un de ses recueils lyriques, que s'y enchainent les pièces que l'inspiration des jours et des heures semble avoir

dictées (1). Ce n'est pas sans apprêt que se succèdent ces recueils, qui semblent éclore au hasard des années (2).

Art romantique, — art sans labeur, pense-t-on encore quelquefois, art spontané, jailli de la personnalité même de l'artiste. Sans doute, — et cette spontanéité même lui donne sa véritable unité, celle d'un tout vivant : c'est à sa propre personnalité que Michelet attribue le caractère de son histoire, d'une seule venue et d'une seule tenue (3). L'art véritable naît de l'équilibre naturel. Cette vertu d'équilibre est, aux yeux de Michelet, la force rare et pourtant nécessaire de l'artiste : « L'art demande cette condition, et il se trouve pourtant que la vie de l'art porte sans cesse à sortir de l'équilibre. Moi, par exemple, obligé, jour par jour, de reproduire en les partageant les passions violentes de notre révolution, comment puis-je garder l'équilibre de mon cœur (4)? » Dominer sa matière par l'art, tout en se confondant avec elle par la sincérité, vivre son œuvre et garder son propre équilibre intérieur, tel est le difficile problème du romantisme classique, et

(1) M. Dupin, dans son « Étude sur la chronologie des *Contemplations* » (*Mélanges*, publ. sous la direction de M. Lanson, Alcan, 1906) a mis en lumière l'artifice qui a présidé à la disposition des *Contemplations* : « C'est l'image de la vie propre de V. Hugo que nous aurions eue, s'il n'eût point altéré les dates de ses pièces ; mais l'ordre du livre, tel qu'il l'a publié, donne un tableau de la loi commune de la vie humaine, et c'est précisément pourquoi il a substitué cet ordre au premier. » (P. 105.)

(2) « On a des familles dans l'esprit. Les idées forment des groupes. *Les Feuilles d'automne*, *les Chants du crépuscule*, *les Voix intérieures*, *les Rayons et les Ombres* adhèrent. *Les Orientales*, *les Châtiments*, *les Chansons des rues et des bois*, *la Légende des siècles* sont à part, quoique reliés aux autres groupes par une foule de pièces communes » (note de V. Hugo, probablement de 1863, dans : V. Hugo, *Poésies*, éd. Ollendorf, t. II, p. 691).

(3) « Née d'un seul jet, elle dure et croît placidement, lentement, *uno tenore*. Son unité n'est pas celle d'une petite pièce en cinq actes, mais (dans un développement souvent immense) l'harmonieuse identité d'âme. » L'œuvre « hétérogène, *discolore* » est celle qui naît de l'artifice (*Histoire de France*, t. I, préf. de 1869, p. v).

(4) *Lettres inédites à Mlle Mialaret*, Flammarion, p. 210, — 2 février 1849.

il exige que le génie spontané obéisse au labeur attentif.

Ce labeur, certains le dissimulent, et ils feignent de laisser leur plume courir : Lamartine est de ces artistes qui parent leur art de négligence ; la politique semble l'absorber tout entier, et il proteste, en tête de *Recueils*, que la poésie ne lui a ravi qu'une heure de sa journée. Mais d'autres ne cachent pas leur long effort, creusent sans se lasser le dur « sillon (1) » ; on suit, d'ébauches en ébauches, le travail de la pensée d'un Vigny, reprenant sans cesse le même projet, revenant toujours au même symbole, l'enrichissant, le précisant, par un patient approfondissement : de 1842 et du *Journal d'un poète* à 1854 et au poème des *Destinées*, le symbole de la Bouteille à la mer mûrit lentement en lui ; d'une note de 1829 au projet de poème *le Compas ou la Prière de Descartes* le symbole du compas s'est développé. Ce ne sont pas seulement les corrections des manuscrits, qui décèlent les scrupules du poète romantique, mais aussi ces retours incessants, ces ébauches perpétuelles où la main de l'artiste remet l'ouvrage sur le métier, selon le précepte de Boileau.

C'est qu'à sa pensée fugitive, il rêve de donner une forme immortelle ; sans elle, demande-t-il dans *la Maison du berger*,

Comment se garderaient les profondes pensées ?

La poésie est « l'enthousiasme cristallisé (2) ». Le « Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe » revient sous vingt formes, et Hugo lui-même l'a commenté par avance, en formules dignes d'Ingres : « Dans tout grand écrivain, il doit y avoir un grand grammairien... Pascal contient Vaugelas... Le dessin ! Le dessin ! C'est la loi première de tout art. Et ne croyez pas que cette loi retranche rien à la liberté, à la fantaisie, à la na-

(1) VIGNY, *Journal d'un poète*, 1834, 27 juin 1847 ; — *Satan sauvé* (dans les *Poèmes à faire*).

(2) VIGNY, *Daphné*, p. 216. — Cf. Musset : « Faire une perle d'une larme. » Et Vigny encore : « Poésie, ô trésor, perle de la pensée... » (*Maison du berger*.)

ture. Le dessin n'est ennemi ni de la chair ni de la couleur (1)... »

Au-dessous des mages, il est deux poètes qui ont réalisé ces rêves classiques des mages, deux poètes du voisinage de Vigny. Barbier et Brizeux accompagnent, sur un mode mineur, ces efforts de leurs grands aînés. Dans ce retour vers l'ordre, vers la nature classique, ils jouent le rôle effacé des *minores*, mais ils y apportent une note personnelle. Ils s'engagent, plus complètement que leur ami Alfred de Vigny lui-même, sur la voie d'un classicisme discret, d'un classicisme nuancé d'André Chénier. Ce Chénier, à qui Vigny lui-même doit tant, a prolongé son accent satirique chez Auguste Barbier, sa souple idylle mêlée d'élégie chez Auguste Brizeux. En pleine ère de 1830, ce sont des poètes de la *Muse française* venus après la *Muse*, nés pour chanter en accord avec une Marceline Desbordes-Valmore ou une Pauline du Chambge (2). Je sais qu'ils ont voulu innover, rajeunir la poésie française : héritier du Chénier des Iambes, Barbier a prétendu, — tel est son programme en tête de ses propres Iambes, — « renouveler une poésie qui se mourait, une littérature appauvrie », en brisant « les accords de la lyre » d'âpres sifflements, en rejetant « les guirlandes de la rhétorique » : « Jamais meilleure et plus puissante occasion ne se présenta d'introduire la vérité dans la poésie » ; et son ami y veut introduire la fraîcheur, la simplicité. Mais tous deux, alors qu'ils semblent s'enfermer, l'un dans les passions de l'heure, l'autre dans sa Bretagne, une lointaine inspiration échauffe leurs invectives ou rajeunit leur « terre de granit », une inspiration qui vient d'Italie, de plus loin encore. Ils ont aimé d'un amour égal Virgile, d'un amour égal Raphaël ; ils ont parcouru « les vieux monts sabins que Virgile adora (3) », et demandé à l'Évangile d'accueillir « le poète inspiré qui devina l'amour (4) ».

(1) *Littérature et philosophie mêlées : but de cette publication*, 1834.

(2) V. les vers que leur adresse Brizeux dans ses *Histoires poétiques*.

(3) BARBIER, *Il pianto, le Départ*.

(4) BRIZEUX, *la Fleur d'or : les Trois frères*. — A ces noms il faudrait

Quelle part ne faudrait-il pas faire à Horace, à Anacréon, aux statues grecques chez le poète breton, à Juvénal, à Tacite, à Aristophane, chez le peintre ardent du nouveau Démos et de la nouvelle décadence ! Le moyen âge (1), le « sombre arceau gothique » n'a pas abrité leur génie :

*Il cherche un autre asile aussi calme et plus clair
A lui-même plus harmonique.*

Ce rêve d'harmonie et d'unité, ces deux poètes voyageurs l'ont poursuivi. Le barde du Faouët a cueilli les landiers d'or de sa Bretagne sur la terre latine ; il a reconnu la cornemuse de son pays natal aux chants de la *piva* romaine. Ils ont aimé à la fois la diversité et l'unité profonde qui s'y cache :

*Dans la création tout s'unit, mais tout change,
Et la variété c'est une de ses lois (2).*

Sont-ils de Brizeux, de Barbier, ou de Lamartine, ces beaux cris :

*...Se mêler à l'âme immense, universelle...
Nul anneau n'est brisé dans la chaîne infinie
Et l'univers entier roule avec harmonie... (3)
Tout s'enchaîne à leurs yeux...
Tout leur parle et leur dit la vie universelle... (4)
Ensemble harmonieux de force et de beauté... (5)
O divine unité, fille de l'harmonie... (6),*

ajouter des noms de la même famille : celui d'André Chénier, naturellement, celui de Racine, que Brizeux a célébré sur la scène de l'Odéon, en un à-propos, *la Fête de Racine* : « La Fontaine, Racine et André Chénier, voilà, dit Barbier, les véritables ancêtres de M. Brizeux et les poètes qu'il relisait sans cesse. »

(1) Charles Magnin a remarqué, en le regrettant, que les *Bretons* que chante Brizeux ne sont pas les du Guesclin, les Clisson.

(2) BRIZEUX, *la Fleur d'or* : *Aux prêtres de Bretagne*.

(3) BRIZEUX, *Marie*.

(4) *Ibid.*, *la Chaîne d'or*.

(5) BRIZEUX, *les Bretons*, chant 24.

(6) BRIZEUX, *Histoires poétiques*, prologue.

ces élans vers une beauté éternelle :

*Ce qui donne du prix à l'humaine existence,
Ah! c'est de la beauté le spectacle éternel (1)!*

ce programme que l'on ne s'attendrait pas à lire en tête d'un poème consacré à une province : « Ramené à son principe, ce poème des *Bretons* pourrait s'appeler harmonie. » Dans la peinture d'un petit peuple, c'est celle de l'homme que Brizeux enferme : « Ce livre se recommande par un fond général et humain qui est de tous les temps et de tous les lieux (2)... »

*Si mon pays mourant revit dans mon poème,
Toute la vie humaine y trouve aussi sa part (3) ;*

et dans les « factions » d'un pays, Barbier retrouve « les passions humaines » (4). Est-il art plus classique? Ou formule plus classique que celle où Brizeux résume sa *Poétique nouvelle* : « Ce qui fait l'homme complet fait le poète, et réciproquement. »

« L'homme complet, » les classiques l'ont vu dans l'équilibre des facultés de la nature humaine ; et Brizeux, qui a médité d'écrire une comédie sur *l'Équilibre*, où les Alcestes et les Philintes se seraient corrigés mutuellement (5), enseigne que le même équilibre doit gouverner l'art et la vie :

Équilibre partout, car la vie est un art (6)...

Et il donne lui-même l'exemple d'un art discret, où le poète s'efface derrière les sentiments généraux, chante

(1) BARBIER, *Il pianto* : Raphaël.

(2) *Les Bretons*, préface.

(3) *Ibid.*, chant 6.

(4) Cf. la variante de l'Iambe XIII (*Dante*) : « Dante vit comme nous les factions humaines » devenant : « Dante vit comme nous les passions humaines. »

(5) V. l'article de Saint-René Taillandier sur Brizeux, *Rev. des Deux Mondes*, sept. 1858.

(6) BRIZEUX, *la Fleur d'or* : le *Livre des conseils*.

son amour sans le nommer, revêt de décence ses passions et de silence ses peines :

Tous entendront ma voix, nul ne verra mes pleurs.

La voix de Barbier semble d'abord moins pure ; elle est chargée des colères de la rue : pourtant, elle s'élève au-dessus des scandales et du tapage impudique ; elle condamne « les jeux populaires », les drames nouveaux, les « planches banales » (1) où l'on étale le « sang des échafauds ». Et ce misanthrope gémit :

C'en est fait aujourd'hui de la beauté de l'art (2).

Dans la lignée de Vigny, Brizeux et Barbier respectent comme lui leur poésie, parce qu'ils y voient, eux aussi, un sacerdoce humain

Créé pour enseigner la parole des dieux (3).

« Au milieu des tours de force plaisants et bizarres dont la littérature européenne s'occupe aujourd'hui (4), » au milieu des déclamations et du lyrisme facile, ils cherchent une poésie nerveuse, des raccourcis parfois brutaux, parfois obscurs, la vérité que Molière aimait (5), la gaieté des aïeux (6). Qu'ils rencontrent aussi en chemin plus d'un artifice trop classique, des personnifications conventionnelles, où la Menace, la Corruption, la Mort, la Guerre soutiennent de froids dialogues, ou bien encore des triptyques trop réguliers, trop symétriques, — n'est-ce pas du moins le signe de ces qualités latines, qui n'abandonnaient pas l'un au fond de sa Bretagne, l'autre au sein de son « ardente

(1) Cf. Leconte de Lisle (*les Montreurs*) : « Je n'irai pas danser sur ton tréteau banal. »

(2) BARBIER, *Iambes*, *Melpomène*.

(3) *Ibid.* (Ce poème de *Melpomène* est dédié précisément à Vigny.)

(4) Préf. des *Iambes* de BARBIER.

(5) V. les vers de Brizeux à la gloire de Molière et du siècle classique, dans sa *Poétique nouvelle*, chant II. C'est à telle page célèbre de Musset qu'ils font penser.

(6) Cf. à la gloire de « ce rire des aïeux », le *Rire*, dans les *Iambes* de Barbier. Il est impossible, là encore, de ne pas penser à Musset.

nue (1) »? Sainte-Beuve se refuse à voir dans le poète des Bretons un poète du Nord; et Barbier, s'il admire Shakespeare, traite les autres Anglais de barbares (2). Ils suivaient la même route pensive que le poète des futures *Destinées*, la même « élévation », et l'on devine pourquoi ils l'aimèrent, pourquoi il les aima.

En eux, le classicisme des Mages trouve son expression la plus modeste peut-être, mais aussi la plus pure. Mais les Mages ne représentent pas tout 1830 : d'autres ont préféré, à tant de sacerdotale noblesse, l'élégance désinvolte du dandisme, la négligence débraillée de la Bohème. Ceux-là sans doute ne durent pas aimer les vertus classiques plus que les vertus bourgeoises. Ils furent les vrais réfractaires, étrangers au classicisme bâtard du style Louis-Philippe... A regarder ces bons enfants ou ces pauvres hères, faudrait-il renoncer à parler de classicisme des romantiques?

II. — DES DANDIES AUX BOHÈMES

Le dédain de l'artiste pour l'ordre bourgeois, cette philosophie de cénacles et d'ateliers, qui place la fin de l'art en lui-même se traduit en types littéraires qui s'écartent, à coup sûr, du type classique. Aristocratique, il s'enfermera dans un petit monde élégant et frivole; truculent ou farouche, il narguera les Philistins, jouera à l'orgie, à travers le pays latin et Montmartre. Romantisme dandy ou bohème, qui se pique moins de pensée que d'art pur ou d'ironique observation, qui ne gravit pas le rocher de Pathmos, romantisme flamboyant du gilet rouge de Théophile, romantisme fastueux de la canne de M. de Balzac.

Balzac (3), en effet, est à la fois le héros et le peintre

(1) BARBIER, *Il pianto*, prologue.

(2) BARBIER, *Lazare : Shakespeare*.

(3) Si nous rangeons Balzac parmi les dandies, avec Stendhal et Mérimée, ce n'est pas que nous ne voyions, en ce peintre de la société, qu'un dandy : mais son *romantisme* appartient au dandisme, et

de ce monde exubérant et débridé. Il en a la tumultueuse indépendance, le cynisme ; et sans doute doit-il une part de son caractère à l'imagination que lui a transmise sa mère, à son enfance, qu'il représente, — non sans la noircir à plaisir, — comme comprimée et révoltée. Mais il participe surtout des rêves de sa génération, éblouie par Napoléon. Ce Rastignac, ce Rubempré, a jeté son défi à la fortune, à la gloire, comme un héros de Stendhal, comme ses propres héros. Il fera dans ses romans une place privilégiée aux grandes passions égoïstes, aux êtres de proie. Les vengeances tenaces, l'humanité aux prises avec le code, les vices implacables qui composent de puissantes individualités, les aventuriers, les réfractaires animent son œuvre d'une vie romantique, qui fait songer tantôt au *Corsaire* de Byron, tantôt aux mélodrames de Pixérécourt. Les forbans et les forçats ont seuls des « mœurs tranchées » : « Il n'y a plus d'énergie que dans les êtres séparés de la société (1). » Et l'art de Balzac s'attache aux traits particuliers de ces « vies d'opposition », à leur originalité vigoureuse.

Il se propose, en effet, de peindre les caractères dans leur diversité. Il lui semble que dans le monde moderne les qualités universelles s'effacent : à chaque être des facultés distinctes : « La constitution actuelle des sociétés, infiniment plus compliquée dans ses rouages que celle des sociétés antiques, a eu pour effet de subdiviser les facultés chez l'homme, lit-on dans *Illusions perdues*. Autrefois, les gens éminents, forcés d'être universels, apparaissaient en petit nombre... Plus tard, si les facultés se spécialisèrent, la qualité s'adressait encore à l'ensemble des choses... Mais aujourd'hui la qualité s'est elle-même subdivisée. Par exemple autant de professions, autant de ruses différentes... » Cette recherche de la « qualité subdivisée » suffirait à distinguer profondément Balzac des peintres classiques de l'homme. Ses physionomies com-

c'est par ce qui, en lui, dépasse le dandisme qu'il dépasse le romantisme.

(1) Préface de *Splendeurs et misères des courtisanes*.

posées de nuances ne sont pas des types généraux comme ceux de *Tartuffe* ou de *Gil Blas*.

Le type est noyé dans l'accumulation des traits particuliers. Nous sommes loin de la sobriété classique. Les traits physiques enveloppent la psychologie, les âmes, s'expliquent par les visages, les démarches, les lieux. Le relatif, qui a envahi l'esthétique romantique, gagne le roman, avec la *Comédie humaine*. Le moi y a sa part aussi, plus large qu'on n'est tenté de le penser. Les ambitions de Balzac et ses déceptions, ses amours et ses entreprises ont mis leur accent dans *Louis Lambert*, *la Peau de chagrin*, *le Lys dans la vallée* ; dans *Illusions perdues*, les deux héros, David et Lucien, représentent les deux aspects contraires du romancier ; et l'on met des noms de femmes réelles sous ceux de Mme de Mortsaufr, de la duchesse de Langeais, ou de Modeste Mignon.

Comme le Rubempré d'*Illusions perdues*, Balzac a dû songer à la place qu'il pourrait se faire, dans cette « nouvelle école » où chacun avait sa province : « Victor Hugo a pris l'ode, Béranger monopolise la chanson, Casimir Delavigne accapare la tragédie et Lamartine la méditation. » Il s'est avisé de revendiquer le roman pour sa part, et, pour s'en emparer, il a suivi les maîtres du roman romantique : Obermann, le « pianto de l'incrédulité » qui a peut-être inspiré *Louis Lambert* ; Walter Scott, Cooper, maîtres de la peinture détaillée, romanciers des âmes sauvages ; Sterne, Richardson, le roman noir ; et Hoffmann, et Goethe (1).

Mais son dessein essentiel est de peindre son temps, de le peindre au complet ; et ce dessein l'écarte d'un romantisme égotiste. En tête du *Lys dans la vallée*, il déclare hautement qu'il « ne s'est nulle part mis en scène » et il blâme les confessions de Jean-Jacques. « Jamais, écrira-t-il à l'étrangère, je n'ai exprimé quoi que ce soit de mon cœur.

(1) Goethe, « ce beau génie », dit-il dans *Illusions perdues*, 1884, t. I, p. 299. — Cf. F. BALDENSBERGER, *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, Champion, 1927.

C'eût été le plus infâme sacrilège. » Il se défend même devant elle d'avoir copié des personnages particuliers ; il affecte de n'avoir jamais composé de portraits à clef. Comme Molière et La Bruyère, il prétend « fondre les faits analogues dans un seul tableau... prendre plusieurs caractères semblables pour arriver à en composer un seul... La littérature, ajoute-t-il, se sert du procédé qu'emploie la peinture, qui, pour faire une belle figure, prend les mains de tel modèle, le pied de tel autre, la poitrine de celui-ci, les épaules de celui-là » (1).

Il a vu régner les mêmes ridicules, les mêmes vices, dans toutes les classes, en dépit du vernis qui les colore de façons diverses (2) ; il a atteint « quelques vérités d'un ordre général, vraies à Moscou comme à Londres... » (3). Sans doute, il va aux êtres d'exception ; mais il les ramène à une vraisemblance humaine, qui est, à ses yeux, la loi du roman : « Vous cherchez l'homme tel qu'il devrait être, disait-il à George Sand ; moi je le prends tel qu'il est (4)... » Il juge, comme les classiques, que l'art doit préférer le vraisemblable au vrai, que « les personnages d'un roman sont tenus de déployer plus de raison que les personnages historiques » (5) ; il ne confond pas le vrai de la nature avec le vrai de l'art. « Qu'est-ce que l'art, monsieur ? demande le d'Arthez d'*Illusions perdues*. C'est la nature concentrée. »

Concentrer la nature, c'est l'ordonner, y introduire l'unité et l'harmonie. En de puissantes formules de *la Duchesse de Langeais*, il condense cette philosophie classique de l'art : « L'harmonie est la poésie de l'ordre, et les peuples ont un vif besoin d'ordre. La concordance des choses entre elles, l'unité pour tout dire en un mot, n'est-elle pas la plus simple expression de l'ordre ? L'architecture, la musique, la poésie, tout dans la France s'appuie, plus qu'en

(1) Préface du *Cabinet des antiques*. — Cf. MUSSET, *Namouna*.

(2) *Histoire des Treize*, Calmann Lévy, 1887, p. 244.

(3) *Ibid.*, p. 150.

(4) George SAND, *Histoire de ma vie* (1893), t. IV, p. 135.

(5) *Revue parisienne*, 1840, sur *Leo d'H.* DE LATOUCHE.

aucun autre pays, sur ce principe, qui d'ailleurs est écrit au fond de son clair et pur langage... » Chose étrange : cet auteur si abondant aime la concision ; le travail du style dont son d'Arthez donne l'exemple à son Rubempré consiste surtout à supprimer les « bavardages », à accuser et à colorer vigoureusement les portraits. Ce d'Arthez qui représente sans doute le modèle que le romancier se propose, étudie soigneusement toutes les ressources de la langue ; et les épreuves de Balzac, surchargées de corrections, montrent ses scrupules à atteindre la justesse, la précision.

Dans ce travail de la forme ses maîtres sont les classiques. Il remonte sans doute, au delà des classiques, comme Mérimée, jusqu'au seizième siècle, à Rabelais surtout ; mais le dix-septième siècle, — histoire et œuvres, — lui est familier (1), et, longtemps, sa formation semble avoir été exclusivement classique (2). Des affinités naturelles le portaient vers ceux de ces maîtres qui ont mis en scène la société avec ses maladies et ses misères : Molière, « profond philosophe », au dire de d'Arthez, peintre de ces Tartuffe et de ces Harpagon dont tant de héros de la *Comédie humaine* sont les frères ; La Bruyère, dont Balzac imite parfois la touche minutieuse ; La Rochefoucauld : « Certes, on peut dire qu'il a fait marcher les maximes de La Rochefoucauld », écrit Davin dans l'introduction des *Études de mœurs*, en 1835. Et peut-on oublier Saint-Simon, Le Sage ? Il ne dissimule pas les analogies entre telle situation de Molière et telle situation du *Contrat de mariage*. Dans les règles mêmes du classicisme, cet éditeur de Molière et de La Fontaine voit une contrainte nécessaire, et il annonce, il prépare une réaction.

Il serait même aisé d'extraire de Balzac une ample satire du romantisme. Les rêves bafoués, la réalité acharnée à

(1) Cf. RÉMY DE GOURMONT, *Promenades littéraires*, t. II, *les Maîtres de Balzac*. — LE BRETON, *H. de Balzac, l'homme et l'œuvre* (1905) ; P. BARRIÈRE, *Honoré de Balzac et la tradition littéraire classique*, Hachette, 1928.

(2) ARRIGON, *les Débuts littéraires d'Honoré de Balzac*, p. 30.

détruire l'illusion, la prose noyant le lyrisme, c'est là l'éternel sujet de la *Comédie humaine*. Et surtout le mensonge des beaux sentiments. Est-ce Canalis, est-ce Lamartine, ce héros de *Modeste Mignon*, dans sa pose byronienne, capable d'établir sa fortune sur d'angéliques hymnes? Le « romantique attirail de papier peint » dont parle le *Cabinet des antiques*, les chimères d'*Illusions perdues* et de la *Muse du département*, Balzac en voit le ridicule et en rit de son large rire de Rabelais; il en sent aussi les dangers: *Chatterton* est une œuvre antisociale, déclare-t-il en 1836, et, en 1840, il le traite d'absurde, à la face des amis mêmes de Vigny (1). Ses contemporains ne s'y trompèrent pas: ils le traitèrent comme un classique égaré. « Voilà un homme né il y a deux siècles, » dit Lamartine dans le *Cours familier*.

A vrai dire, il reste du dix-neuvième siècle, par le romantisme dont son classicisme s'accommode, et par le souci de ne refuser aucune richesse... Parmi ses notes d'écrivain, il apparaît fondant ensemble des traits pris de toutes mains: « S'inspirer de Molière et de Beaumarchais, de la plaisanterie âcre de lord Byron, et fondre le tout... » Enfin, selon l'expression de son article sur Stendhal dans la *Revue parisienne*, il se range « sous la bannière de l'éclectisme littéraire ».

Ample bannière qui couvre presque tous ces écrivains au dandisme si dédaigneux en apparence, si accueillant en réalité. Car le dandisme, qui semble tout rejeter par élégance, adopte tout par mode. Il n'est que le « juste milieu » qui lui semble fade et bourgeois, et le régime de 1830 lui en donne la nausée. Un Stendhal sert ce régime, mais il s'en venge dans les romans qu'il ébauche. Le Stendhal de cette époque, celui de la *Chartreuse*, des *Mémoires d'un touriste*, de *Lucien Leuwen*, plutôt que de *Rouge et Noir* (2), est obsédé par le contraste des grands

(1) Auguste BARBIER, *Souvenirs personnels*, p. 223.

(2) Julien Sorel appartient, en effet, plutôt à la Restauration (v. sur l'origine de ce roman en 1828: J. BOULENGER, publication de notes inscrites par Stendhal sur la première édit. des *Promenades dans Rome. Rev. universelle*, 1^{er} octobre 1925.)

destins promis au dix-neuvième siècle et du bien-être sans gloire où il s'enlise. Julien et Fabrice sont les victimes de cette faillite ; le souffle romantique les emporte au delà des forces de leur temps. Seul le seizième siècle des *Chroniques italiennes* et des passions violentes offre un refuge à l'imagination loin de ce temps incolore. Stendhal cultive à plaisir en lui-même un tempérament romantique (1).

Il le cultive, ou plutôt il l'affecte. L'égotisme n'est pas le sincère individualisme romantique : il en est le jeu habile ; il est fait d'art et de calcul. *Être soi*, c'est jouer un rôle, le rôle de soi-même. Beyle, qui fut Stendhal, mais aussi Dominique, Bombet, Henri Brulard, a représenté tous les caractères qu'il sentait en puissance dans son personnage (2). Il ne s'est pas laissé prendre par eux. Il a été cruel à la naïveté ou à ceux qui en faisaient profession, comme George Sand ; il a choqué le romantisme généreux. Le cœur de Vigny se soulève, à la lecture de *la Chartreuse* ; Sainte-Beuve demande grâce, et préfère décidément sa morale, peu sévère, mais scrupuleuse, à cette morale italienne. Ils ne voient pas, sous les outrances et les paradoxes de ce prétendu romantique, une hygiène laborieuse qui l'affranchit du romantisme.

Ses successeurs n'auront pas de peine à le disputer aux romantiques, à faire de lui un gardien méconnu de la tradition littéraire. Dès le dernier quart du siècle, cette fortune nouvelle de Stendhal affligera les survivants du romantisme. Un Blaze de Bury protestera contre ces efforts pour « embrigader » l'auteur de *la Chartreuse* au service d'un « passé hors la loi » (3). Mais la réaction contre le romantisme s'obstinera à revendiquer ce dandy.

On imagine aisément le dialogue du classique et du romantique autour de lui. Tâchons d'entendre ce même dialogue autour d'un autre dandy, de Mérimée. Écoutons le clas-

(1) P. LASSERRE, « Stendhal et le romantisme ». (*Figaro*, 19 janvier 1924.)

(2) Cf. Paul VALÉRY, préf. de *Lucien Leuwen*, Champion, 1927.

(3) « Idées sur le romantisme et les romantiques, » *Revue des Deux Mondes*, juillet 1881.

sique et le romantique, cherchant, dans son dandisme même, des raisons de consacrer classique ou romantique cet esprit qui voulut se garder à la fois de l'« ornière classique » et de la « fondrière du romantisme » (1).

Est-ce *Colomba*, *Carmen*, *Tamango*, qui seraient d'un classique? demande l'un. Un classique se serait-il diverti à nous dépayser à tout moment, à provoquer notre étonnement ou notre effroi comme celui d'une naïve miss Nevil? Il aurait peint l'âme humaine plutôt que l'âme corse ou l'âme espagnole. Mérimée ne connaît « que des individualités », non « des types généraux ». « Existe-t-il dans la nature, demande-t-il, un homme n'ayant qu'une passion, suivant sans biaiser la même idée? » Croyez-vous à son impersonnalité? Lors même qu'il ne se peint pas sous le masque d'un Darcy ou d'un Saint-Clair, ne sentez-vous pas, à un sourire, à un ricanement, la présence de Joseph l'Étrange, éditeur de *la Guzla*? Il vous paraît un peu raide, un peu sanglé dans sa prose comme dans son habit vert; mais, droit et ferme dans cet habit, son discours de réception à la main, il envoyait du bout des gants un imperceptible baiser à Jenny Dacquin : ainsi le trahit toujours un geste rapide. N'est-ce pas lui qui blâme Rabelais de n'avoir pas connu « cette douce sensibilité qui établit un lien intime entre un écrivain et son lecteur » (2)? En vérité, cet amateur d'âmes étranges et de pays lointains, cet évocateur d'apparitions fantastiques qui a voulu devenir « crédule », se faire « enfant » (3), ce maître des contrastes puissants où le tragique se mêle au plaisant, le fantastique au réel, la vie civilisée à la sauvagerie primitive, cet historien antiquaire qui nous instruit avec complaisance des détails peu connus, ne possède-t-il pas les qualités du romantisme? Il en a aussi les défauts; il s'attarde aux êtres séduisants et funestes, aux femmes fatales, aux don Juan; comme Stendhal, il confond l'énergie avec la violence; il

(1) *Portraits historiques et littéraires*, Calmann Lévy, p. 307.

(2) *Ibid.*, p. 143.

(3) *Ibid.*, p. 309.

entretient le culte de « l'énergie même dans les mauvaises passions » (1) ; il se conforme à la mode du bandit, à la mode du primitif et du sauvage ; il accorde aux nègres de *Tamango* plus de vertus qu'aux « blancs, ces fils aînés de Dieu ». Enfin, il oppose aux conventions sociales l'instinct, la force libre, le déchaînement des volontés individuelles, qu'il trouve à un égal degré dans le seizième siècle et le peuple espagnol.

— Il en a les défauts peut-être, répondra la partie adverse, mais non pas les qualités. Car le romantisme mettait au service de ces thèmes ce que dédaignait le nouvelliste : la sensibilité, le lyrisme, l'éloquence même, dût-elle voisiner avec l'emphase. Triple ridicule aux yeux de Mérimée ; et pourtant, il aurait été bon d'y céder, pour peindre ces primitifs chez qui s'épanouissent naïvement ces ridicules. Étrange contradiction : cet insensible prétend connaître le secret de ces sensibilités si fraîches, si spontanées ; cet esprit positif nous entretient de ces inconscients poètes ; cet ennemi de l'emphase fait parler ces fils du Midi, qui se haussent si naturellement à l'emphase. Et lui, devant ces âmes et ces vies intenses, il garde son éternelle ironie, il se refuse à tout mouvement de sympathie de peur d'être dupe ; et il est dupe de lui-même, car la sympathie peut seule entrer au cœur des êtres ; il peint l'enthousiasme des soldats dans *l'Enlèvement de la redoute*, en observant simplement qu'ils crient : « Vive l'Empereur ! » plus fort « qu'on ne l'aurait attendu de gens qui avaient déjà tant crié ». Il multiplie les traits railleurs, désinvoltes.

Artiste attentif, qui recopie ses manuscrits sans se lasser, il surveille en lui-même et redresse toute tentation romantique. Sans doute, il a aimé les poètes, Byron, Pouchkine ; mais c'est la justesse du trait qui l'a charmé en eux, tout ce qui fait de Pouchkine un conteur, alors même qu'il est poète. En revanche, ceux qui restent poètes en devenant conteurs l'irritent ; il place, dans ses *Lettres à une inconnue*, *Salammbô* au-dessous de *la Cuisinière bourgeoise* ; il re-

(1) *La Vénus d'Ille*.

lègue les *Travailleurs de la mer* à côté d'*Han d'Islande*, *Wilhelm Meister* à côté des « Burattini » de Rome (1). Quelle pitié, selon lui, que les belles hyperboles poétiques, le werthérisme, « l'habit bleu et les culottes jaunes, uniforme obligé de quiconque se croyait un cœur sensible et des passions indomptables » (2), les malédictions d'un Baudelaire contre la vie, — « le pauvre garçon » (3) ! Il ne voit, au fond de l'âme humaine que volonté de puissance, passion de jouissance, égoïsme. Hors de là, tout est romantisme sentimental. Lydia Nevil, la « romanesque Anglaise » de *Colomba*, est charmante ; mais, dans *Arsène Guillot*, Mme de Piennes qui « bâtit tout une histoire sur une figure, un regard » ; et plus encore Mme de P... de *l'Abbé Aubain*, quand elle tisse tout un roman pour quelques fleurs vues chez le jeune abbé, — sont, l'une et l'autre, avec toute leur vertu, bien près de Mme Bovary.

L'imagination est l'ennemie : « Il y a dans beaucoup de pierres gravées étrusques, dit Mérimée dans *Une correspondance inédite*, des combats d'hommes contre des griffons. Les griffons sont l'emblème de la folle du logis qui tourmente son maître, mais le maître lui passe son épée au travers du corps. » Son fantastique même n'est pas un frisson de l'imagination, mais un frisson physique ; non pas le sentiment, mais la sensation du mystère, que peut éprouver « le plus sceptique » (4). Il dit de la couleur locale, au début de *Colomba* : « Explique qui voudra le sens de ces mots que je comprenais fort bien il y a quelques années et que je n'entends plus aujourd'hui. » Il fait peu de cas des clairs de lune, des couchers de soleil, « spectacle monotone, mais toujours majestueux » (5). Il ne s'attarde guère

(1) Lettres à Gobineau (*Rev. des Deux Mondes*, 1902), 29 juin 1866 et 29 nov. 1868.

(2) Disc. de réception à l'Acad., dans : *Portraits hist. et litt.*, p. 123.

(3) *Une correspondance inédite*, p. 125.

(4) *Portr. hist. et littéraires*, p. 309.

(5) *Arsène Guillot*. — Cf. le début du chapitre III de *Colomba* : « La lune se jouait sur les flots... » et : « Ces émotions qu'en mer et par un clair de lune tout être humain éprouve quand il a deux grains de

aux descriptions, et n'en retient que les traits qui servent à son récit. Point de voile sur la nudité des faits, point de rayon de soleil ou de lune qui vienne embellir la face triste des choses. « A matter of fact man (1), » il se définit ainsi ; il se soumet à l'objet qu'il observe, indifférent à la morale, entomologiste curieux qui considère une demoiselle de la rue Bréda comme il étudie les mœurs d'un « Pregadiou » (2) ou d'un Bernard l'Ermite (3), qui cherche dans les cœurs humains, avec une féroce attention, ces « drames intimes comme on dit aujourd'hui » (4), « mine inépuisable, bien que depuis si longtemps exploitée (5). »

Mais l'observateur classique reste un artiste jusque dans l'observation : il choisit, entre les traits que lui offre la réalité. Il ne garde que ce qui porte en soi un sens complet et fort : « L'art de choisir parmi les innombrables traits que nous offre la réalité est, après tout, bien plus difficile que celui de les observer avec attention et de les rendre avec exactitude (6). » Art malaisé, surtout dans ces toiles de chevalet que sont les nouvelles, où l'on ne voit guère « la nature que par ses petits côtés » (7). De là, le goût de Mérimée pour la sobriété, le caractère *tendu*, qui fait, selon lui, la supériorité d'un Pouchkine sur les descriptions touffues de Gogol (8). Il aime et cite le conseil de Lawrence : « Choisissez un seul trait dans la figure de votre modèle, copiez-le fidèlement, servilement même ; vous pouvez ensuite embellir

poésie dans le cœur. » N'y a-t-il pas là une légère parodie d'un vers des *Orientales* : « La lune était sereine et jouait sur les flots ? »

(1) *Corresp. inédite*, p. 27, etc.

(2) *Ibid.*, p. 197.

(3) *Ibid.*, p. 190.

(4) *Portr. hist. et littér.*, p. 344.

(5) *Ibid.*, p. 339. — Sainte-Beuve (*Portraits contemporains*, t. III p. 492) compare *Colomba* à *Électre*, et l'appelle « classique au vrai sens du mot ».

(6) Art. de Mérimée sur Gogol, dans : *Carmen*, etc..., édit. Calmann Lévy, p. 277.

(7) *Portr. histor. et litt.*, p. 351.

(8) *Ibid.*, p. 304 et 319 et art. sur Gogol, *loc. cit.*, p. 291.

tous les autres (1). » — « Je hais les détails inutiles, est-il dit dans *la Chambre bleue*, et je ne me crois pas obligé de dire au lecteur tout ce qu'il peut facilement imaginer. »

Ces qualités d'observation, de choix, de composition, trouvaient leur application dans ce genre de la nouvelle, qui impose le raccourci, la nécessité d'agir vite, d'obtenir, dans le moindre espace, l'effet le plus saisissant, et qui, par là, rejoint la facture classique du théâtre : la *crise*, qui forme le sujet de toute pièce classique, est aussi l'âme de la plupart des nouvelles. Les cœurs peuvent se découvrir lentement à nous dans le roman, non dans la nouvelle. Comme le théâtre, elle nous les montre à nu, en les plaçant dans les situations qui mettent en jeu tous leurs ressorts, dans ces situations paradoxales qui leur posent des problèmes nouveaux, comme pour les révéler à eux-mêmes : la loi de l'hospitalité est sacrée pour un Corse : que fera-t-il, si elle est violée par son fils?... La vengeance est un devoir pour lui : que fera la sœur, si le frère néglige sa vengeance?... La liberté est le plus grand des biens, mais qu'est-ce qu'une liberté prisonnière d'elle-même, la liberté d'une bande de nègres sur un vaisseau qu'elle ne peut manœuvrer? Bien qu'il se jugeât « impropre à écrire pour le théâtre » (2), et que le public fût assez de son avis, Mérimée avait le don du metteur en scène qui indique le ton des personnages, les attitudes, les jeux de scène ; il trouvait, dans ses nouvelles, les mots qui passent la rampe, faisait parler chaque personnage selon le style de son caractère ou de son état.

Ce n'est point là l'art ample et souvent diffus du romantique ; ce ne sont pas de ces monuments composites, comme « le *Laocoon* qui est l'ouvrage d'un romantique » (3). Ses corrections, presque toutes d'abréviation, de concision voulue, nous le montrent : par un stoïque dessein, l'artiste

(1) *Portr. histor. et litt.*, p. 341.

(2) Lettre à Augustine Brohan, citée par A. FILON, *Mérimée et ses amis*.

(3) *Une correspondance inédite*, p. 87.

élague toutes les saillies, tout ce qui sort des limites du nécessaire, les ornements qui surchargent le centre de l'œuvre et vieillissent plus vite que lui ; il a voulu que restât, seul, cet élément durable comme ramassé sur lui-même, qui se réduit à la nouvelle ; et si l'œuvre a pu y perdre quelque chose, elle y a gagné une classique solidité.

Comme la fantaisie subsiste pourtant, en dépit de tant de sacrifices, elle met sa touche en plus d'un point de ces nouvelles ; mais elle se fait classique elle-même, et les divertissements de Mérimée sont divertissements d'humaniste. Il sourit, quand il nous fait observer que le début de *Colomba* se conforme « au précepte d'Horace », prend le sujet « in medias res » ; mais il se sait gré d'avoir songé à Horace. Il introduit en plein maquis un séminariste lettré, pour pouvoir parler latin entre deux *voceros* ou deux *bal-latas*. Ce procédé d'un discret burlesque égaie ces sombres nouvelles de subtil classicisme, — soit qu'il rapproche Tamango de Coriolan ou Arsène Guillot de Marius dans les marais de Minturne, — soit que, dans *la Vénus d'Ille*, le mariage de M. de Puyrehorade le fasse songer à l'enlèvement des Sabines ou aux jeunes Athéniennes livrées au Minotaure, — soit encore que dans *Colomba* une petite Corse lui paraisse « l'Iris des bandits », ou le malheureux Ors' Anton' un Cicéron méditant sur la mort de Tullia... L'académicien des Inscriptions et Belles-Lettres laisse percer son habit vert. L'inspecteur des monuments historiques traverse le romantisme de 1830 avec un sourire de lettré ironique, que les études historiques et le dandysme ont préservé d'être naïf (1).

Aussi est-il malaisé de le classer ; et, de façon générale, le dandy répugne à entrer dans une classe définie ; il prétend ne ressembler qu'à lui-même ; et même il ne se ressemble pas, variant sans cesse ses propres manières d'être, se plaisant à une sorte de duplicité dont il souffre secrète-

(1) Parmi ses traits antiromantiques ne pourrait-on pas interpréter *l'Abbé Aubain* (1846) comme une discrète parodie de *Jocelyn* (1836) ?

ment. Considérez un Musset, obsédé toute sa vie par la présence de son double, qu'il se penchât sur son miroir comme le héros de sa *Confession*, ou qu'il vît venir à lui, comme le héros des *Nuits*, un convive vêtu de noir. Combien de fois, pour se mettre en scène, n'a-t-il pas dû se dédoubler et nous présenter face à face le Musset noir et le Musset rose, Rodolphe et Albert dans *Idylle*, Octave et Cœlio dans *les Caprices de Marianne*. Pareil au Valentin des *Deux maîtresses*, il a toujours senti en lui deux âmes et deux amours ; il a été un roué et un cœur simple, un ami du luxe et de la nature. C'est pourquoi il fit tant souffrir celles qui l'aimèrent. L'une d'elles, Mme Allan Despréaux, a vu un Musset bon et tendre comme un enfant ; et un autre Musset possédé d'une sorte de démon, orgueilleux, égoïste jusqu'à la dureté, violent jusqu'au blasphème. « Alternativement dur et railleur, tendre et dévoué... », c'est son *Enfant du siècle* qui se définit ainsi ; et encore : « Il y avait constamment en moi un homme qui riait et un autre qui pleurait. » Aussi insaisissable que le Hassan de *Namouna*, — ce Hassan joyeux et maussade, naïf et blasé, sincère et rusé, — aussi décevant que cette sérénade de *Don Juan* où l'air se moque des paroles, où la musique sautille, tandis que la voix sanglote, il semble se poser sans cesse la question de Diderot : « Est-il bon ? Est-il méchant ? » — « Étais-je bon ou étais-je méchant ? » se demande l'Enfant du siècle ; et le héros de *Namouna* : « Parlez après cela des bons et des méchants ». Même duplicité dans son art... Parlez après cela des classiques et des romantiques...

Il a voulu vivre l'orgie romantique : c'est un Alcibiade, né pour la richesse et qui « ne voulut jamais croire à sa pauvreté » ; la vie s'ouvre si joyeuse, chargée de tant de promesses ! Il est de la race des pages libertins, page indocile aux conseils paternels, qui refusera longtemps de prendre un état, se jugera fourvoyé dans ce « siècle prosaïque » ; page qui ne saura pas être pauvre et ne saura pas vieillir. Le mot d'*enfant* revient sans cesse sous sa propre plume et sous celle de ses contemporains pour le désigner.

Il est né « Prince Café », « Prince Phosphore de Cœur Volant », comme l'appelle sa marraine, — « Mussaillon I^{er} », comme il se désigne lui-même. C'est un gamin des rues, selon le mot d'Henri Heine, — *ein Gassenbube*, — Gavroche en habit de dandy. Voyez-le : les cheveux lustrés d'huile de Portugal, le chapeau sur l'oreille, « la joue en fleur », dit Sainte-Beuve, — il n'a que dix-huit ans à son entrée dans la renommée, — avec ces « traits efféminés » de Chérubin poète, cette « bouche mignonne et un peu boudeuse », ces yeux bleus, cette barbe blonde, que décrivent ses contemporains, avec cette folle gaieté d'étourdi qui, au sortir de quelque fête, allume son cigare aux quinquets de la rue pour étonner les demoiselles, conquérant et prêt à toutes les conquêtes, c'est don Juan adolescent.

Quel sort peut-on prédire à cet enfant du ciel?

Une belle fleur, dit le grave Juste Olivier, mais « une belle fleur cueillie avant le soir ». Ce page, que Devéria a crayonné dans son costume de page, a goûté trop tôt au plaisir. Auprès d'amis trop riches, il a mené une vie effrénée et oisive. Il sait par cœur Laclos, il a vécu dans la familiarité des romanciers du dix-huitième siècle,

Jusqu'à Crébillon fils et monsieur de Faublas.

Surtout, l'image de don Juan l'obsède, et il semble toujours attendre le Convive de Pierre. Il appartient au romantisme dilettante.

Ce dilettantisme se traduit en œuvres légères et en chansons. Musset aime la même Italie que « Stendhal, cet esprit charmant », une Italie de passions et de rêves, de musique aussi, celle qu'on pouvait imaginer sur le boulevard, au sortir du *bel canto* de Rossini. La musique est sa religion ; elle l'« a fait croire en Dieu » ; des échos en restent dans ses vers, je ne sais quel air de romance.

Et ce dilettante va d'une folle allure. Il parcourt avec la grâce et l'audace des funambules la corde tendue sur l'abîme : il est, dit-il lui-même, le « danseur de corde » qui chemine entre la terre et le ciel. La poésie même ne fut

que l'un des vertiges de cette vie vertigineuse. Celui qui pouvait écrire ces vers dignes de La Fontaine :

*Le meilleur de ma vie a passé comme un songe,
Si léger qu'il m'est cher encore,*

ne devait pas faire suivre à sa muse une route tracée : Mme Allan Despréaux nous parle de cette « nature fantastique » qui « ne va jamais au-devant de l'inspiration », mais qui la reçoit de toutes parts. Pour faire bondir sa verve, il suffit de la plus mince aventure. Il répondrait volontiers aux censeurs, comme son « merle blanc » : « Hélas ! Monsieur, j'ai sifflé comme je pouvais, me sentant gai parce qu'il faisait beau... »

Ce romantisme de fantaisie a pourtant eu des maîtres : son siècle d'abord, cette jeunesse de l'époque où l'on se montrait Musset aux cours de la Sorbonne ; il a mené la vie des étudiants de la Restauration, partagé les colères des jeunes lecteurs du *Globe*, leur rêve napoléonien ; et le plus stérile vœu du poète des *Vœux stériles* a été celui de sa génération, le grand rêve belliqueux. Il a trouvé des maîtres aussi dans le salon de l'Arsenal ; l'aile rose de Trilby l'a touché ; et s'il a mis dans ses premiers vers tant de cavales isabelles, de têtes chaperonnées et de haquenées, c'est que le cénacle applaudissait aux ballades de Victor Hugo. Musset peut bien railler *les Orientales* et leurs « villes aux toits bleus » : les « escaliers bleus » de sa chanson ne sont-ils pas de la même palette (1) ?

(1) Ce Musset des prémices emprunte aux *Orientales* des images, des mots, des rimes. Que l'on mette côte à côte ces vers de *Don Paez* qui évoquent la dentelle éclatante d'une ville d'Espagne s'éteignant dans le crépuscule :

On dirait que, féconde *en rumeurs étouffées*,
La ville s'est changée en un *palais de fées*,
Et que tous ces granits *dentelant* les clochers
Sont aux cimes des toits des follets accrochés.

et cette *Réverie* des *Orientales* où l'on voit, au coucher du soleil, une cité fantastique d'Orient,

« ...s'éteignant *en rumeurs étouffées*,
Avec les mille tours de ses *palais de fées*,
Brumeuse, *denteler* l'horizon violet. »

Et ce sont encore d'autres maîtres qui lui viennent de l'étranger, ou que Musset va y chercher. Dans ce lointain héritier des Salviati et de la Cassandre de Ronsard, un monde ancestral s'éveillait lorsqu'il lisait « Pétrarque étant encore enfant », qu'il écoutait la « grande âme éternellement triste » de Dante. Les musiciens, les peintres de l'Italie ont fait ses délices. De grandes fresques, des statues, des toiles célèbres peuplent ses vers : Bordone, Giorgione, Titien, Raphaël surtout ; il a, comme Stendhal, le culte du seizième siècle italien, de ce temps où un pape quittait le Vatican pour rendre visite à Michel-Ange, où un empereur ramassait le pinceau du Titien ; il est entré de plain-pied dans l'atelier d'André del Sarto. Il a aimé aussi les pays du Nord, regardé vers l'Écosse d'Ossian et la « pâle étoile du soir », vers Byron, vers Ophélie, Desdémone et Juliette. La princesse Belgiojoso lui écrivait que s'il « parlait comme Mairivaux », il « sentait comme Shakespeare ». C'est la poésie de Shakespeare, ailée et vaporeuse, qui flotte sur le dialogue spirituel des *Comédies et Proverbes*. Le romantisme de 1830 aspire à se confondre avec l'Europe, s'exprime dans *la Marseillaise de la paix* ; et Musset, après l'avoir combattu dans *le Rhin allemand*, le traduit à son tour dans *le Chant des amis*. Son Allemagne est celle de Mme de Staël, cette Allemagne rêveuse qui est la patrie de Schiller et de la valse, de Hoffmann, de Jean-Paul, de Heine, des contes fantastiques, des cabarets enfumés. Ses pas ont « hésité au seuil de Marguerite » ; ses yeux ont vu danser des nains difformes sur la flamme du punch ; son cœur a battu à la « plaintive musique » de Schubert, au *Désir* de Beethoven, à l'*Invitation à la valse*.

Romantiques étrangers ou français, que lui ont-ils enseigné ? A chérir le beau pour lui-même, à s'affranchir de la société. Au dogme classique : « Rien n'est beau que le vrai, » il opposera un jour l'art pour l'art : « Rien n'est vrai que le beau. » A la nature humaine des classiques, il réplique : « J'ai mon cœur humain, moi. » Il feint de fermer

la porte à la raison. Il réplique aux apologistes du dix-septième siècle :

*Eh ! s'il est glorieux, qu'il dorme dans sa gloire,
Ce siècle de malheur; c'est du mien que je suis,*

et aux défenseurs de l'ordre social : « La pacte social n'est pas de ma façon. »

Les orages romantiques sont venus, ont désolé sa vie. Avec une insistance pathétique, il répétera le thème de la solitude du cœur, du vide intérieur. Ayant repris sous vingt formes le mot de Chénier : « Le cœur seul est poète, » ayant fait de l'amour le seul dieu de la vie, quand l'amour manqua à son ciel, son ciel fut vide. Il y appela Dieu à certaines heures, puis il retomba sur lui-même, rêva de magnétisme, sombra dans l'ivresse. Il a pu croire qu'il suffirait de vin du Rhin pour être Goethe, de rhum pour être Byron, de punch pour être Hoffmann. Il a fini par vivre de ce rêve et par en mourir.

Tel fut « l'enfant vêtu de noir » ; mais l'autre Musset résistait, le fils d'une longue tradition, d'une race dont il était fier. Il a senti plus d'une fois remonter en lui une noblesse dont la grandeur lui demeurait obscure ; « Rafaël, gentilhomme français » qui a chanté cet hymne : « Noble, pâle beauté, douce aristocratie..., » restera étranger à toute une part du romantisme, — rêves messianiques d'une démocratie universelle, qu'il raille à maintes reprises, Bibles de l'humanité...

Le vrai siècle de Musset, — tel de ses biographes n'était pas éloigné de le penser, — ne serait-il pas le seizième, où vécurent Lorenzaccio et cette reine de Navarre dont il est épris ? « Cette époque valait mieux que la nôtre, » affirme-t-il dans *le Fils du Titien*. C'était le temps de Brantôme, où les amours allaient vite, où l'on savait vivre,

*Ayant failli mourir ailleurs,
...A la Bicoque, à Marignan.*

Dans le dix-neuvième siècle sans poésie, il regrette ces temps abolis, riches de sève :

*Franchise du vieux temps, muse de la patrie,
Où sont ta verte allure et ta sauvagerie?*

Dans l'orgie romantique, il regrettait l'orgie d'autrefois, où éclatait une gaieté énergique.

Autre force héréditaire à laquelle se heurte le romantisme de Musset : l'ironie, l'esprit, je ne sais quel air du dix-huitième siècle, l'héritage de son grand-père Guyot-Desherbiers, de son père Musset-Pathay. Pour parler de Versailles, il n'aura qu'à se souvenir d'eux ; il est de la famille des hommes d'autrefois ; il fait songer à Carmon-telle ; il songe aux débauches de la Régence, parmi les tristes débauches de 1830 ; il est tout saupoudré de la farine du siècle passé :

*Et toi, siècle à l'humeur badine,
...Ceux qui méprisent ta farine
Sont en horreur à Cupidon.*

Parisien comme Boileau, comme Voltaire, il est de ceux qui se reconnaissent à lire *les Embarras de Paris, le Bourgeois gentilhomme*. Les enchantements exotiques ne prévalent pas contre cette patrie de son goût :

*Ah! lorsque l'an dernier...
J'y revins, que je vis ce bon Louvre et son dôme,
Paris et sa fumée et tout ce beau royaume,
(J'entends encore au vent les postillons crier),
Que j'aimais ce temps gris, ces passants et la Seine!...*

Il connaît, — que l'on se rappelle les dernières lignes de *la Confession d'un enfant du siècle*, — la mélancolie de voir disparaître à l'horizon sa ville natale, tandis que la chaise de poste passe derrière Fontainebleau. Il fait chanter par la muse des *Nuits* l'Auteuil de sa jeunesse. Il a été le poète de l'Ile-de-France (1). Dans cet horizon familier, le cœur

(1) Et le peintre des fêtes de banlieue, du Meudon de *Mardoche*, du

s'éprend de simplicité ; et le Parisien, à chaque ligne qu'il trace, songe à ce juge délicat : la Parisienne. C'est pour elle qu'il écrit, à elle que s'adressent tous ses livres ; où les autres disent : *Ami lecteur*, il dit : *Madame*; et, quand il s'écrie : « Vive le mélodrame où Margot a pleuré, » ce n'est pas au peuple qu'il décerne l'infailibilité, — c'est aux femmes, aux Parisiennes surtout. Sans doute, il accrédite la légende des Françaises trompeuses et frivoles « comme des démons » ; mais il connaît, mieux que le romantisme romanesque, leurs tâches ignorées, leurs vertus bourgeoises, leur sens raisonnable des réalités ; il a surpris des larmes, aveux discrets de trop beaux rêves auxquels on renonce sagement, — rêves de Margot, de Carmosine, de l'humble Rosette d'*On ne badine pas avec l'amour*. Bernerette, qui garde son fuseau et sa maison, n'est pas une fille de Bandello : c'est une ménagère de France.

S'il n'avait pas voulu plaire à la Française, aurait-il été si Français ? « J'ai l'esprit français, je le sens, » écrivait-il à Paul Foucher en 1827. Cet adolescent, « jeune et beau sous le ciel de la France », aspire à pleins poumons l'air du pays natal. Pourquoi aime-t-il tant son maître Nodier ? Un mot suffit pour le faire deviner : « Ta muse, ami, toute française... » Alors qu'il est de mode de dédaigner l'art d'Horace Vernet, il l'adopte pour l'accent « français » de ses batailles. Il n'ignore pas le rayonnement de sa patrie :

*C'est un ardent soleil que celui de la France.
Son immense clarté projette une ombre immense.*

Il s'afflige de la voir envahie d'idées étrangères, accueillant avec idolâtrie

*...tour à tour l'Angleterre et l'Espagne,
L'Italie et surtout l'emphatique Allemagne.*

Musset ne s'est pas livré sans remords aux prestiges du dehors. Il a résisté aux maîtres nouveaux. Il a maudit

Montmorency de *Frédéric et Bernerette*, ailleurs du bois de Romainville ou de l'Allée des Soupirs.

Goethe lui-même et Byron dans sa *Confession* ; et c'est un spectacle émouvant que de voir cet enfant qui souffre demander compte de sa souffrance à des demi-dieux. Il a voué un culte à la langue française que les « patois étrangers » avaient barbouillée, et il s'est accusé lui-même :

*France, ô mon beau pays, j'ai de plus d'un outrage
Offensé ton céleste, harmonieux langage,
Idiome d'amour si doux qu'à le parler
Tes femmes sur la lèvre en gardent un sourire.*

Surtout, il reste fidèle

A l'éternel bon sens, lequel est né français,
à la

Gaieté, génie heureux qui fut jadis le nôtre.

Bon sens bourgeois, si l'on veut. Musset, qui n'épargne pas les bourgeois, n'est pas sans tendresse pour eux : il se moque de leur bonhomie, comme Valentin de son oncle Van Buck ; mais il sait que Van Buck est de sa famille. Ami des fils de Louis-Philippe, chantre de leurs triomphes et de leurs malheurs, il a failli devenir le poète du régime de 1830. Alors que les politiques romantiques plaignaient la France de s'ennuyer, il la félicitait de sa prospérité sans vaine gloire :

*Que t'importent des mots, des phrases ajustées?
As-tu vendu ton blé, ton bétail et ton vin?
Es-tu libre? Tes lois sont-elles respectées?
Crains-tu de voir ton champ pillé par le voisin?
Le maître a-t-il son toit et l'ouvrier son pain?*

Pour railler le romantisme chimérique, il a emprunté la plume et l'âme de Dupuis et de Cottonet. Ce bourgeois de Paris qui aime Casimir Delavigne et Horace Vernet, goûte du romantisme ce qu'en accepte cet autre bourgeois, son ami François Buloz. Il respecte Lamartine, tout en se moquant parfois de lui ; mais le romantisme de cénacle l'irrite ; il se refuse au culte de la rime riche et de Victor Hugo.

Il n'a pas tardé, comme l'écrivit son père qui lui en sait gré, à se « déshugotiser ». Les querelles littéraires, les systèmes et les manifestes lui semblent vains : « Comparons à loisir le moderne et l'antique, » réconcilions, s'il se peut, « le drame moderne avec le sens commun », annonçons la mort de la tragédie : une Rachel surgira, qui renversera notre échafaudage. « Faites des systèmes, mes amis, » soumettez-vous, comme le grand cacatoès de l'*Histoire d'un Merle blanc*, aux « exigences de ce siècle sans goût », faites des « drames chevelus », des « romans crépus » : un homme de génie se présentera, il se « rira de vos poétiques ». Ainsi siffle et persifle Musset, « le merle blanc ».

Journaliste, poète satirique, il a raillé tous les romantismes de son temps, romantisme social et politique, romantisme littéraire. Pour dénoncer le mal du siècle, il a écrit deux fois *la Confession d'un enfant du siècle* : une fois sur le mode grave dans *la Confession*, une fois sur le ton badin dans l'*Histoire d'un Merle blanc*. Le merle blanc accompagne l'Enfant du siècle, comme la musique de *Don Juan* brode ses vocalises narquoises sur les paroles pathétiques. L'Enfant du siècle est le Musset qui se croyait romantique, et qui en souffrait ; le Merle blanc est le Musset bourgeois et parisien qui jugeait le romantisme, et qui en riait.

Aux forces profondes qui l'écartaient du romantisme, d'autres forces s'ajoutaient qui le poussaient à l'humanisme, à la culture traditionnelle. On se rappelle l'image qui le traverse en un éclair : un collégien de 1825, blond et vif, qui se plaisait à longer les allées du Luxembourg en récitant du Virgile. C'était un des élèves les plus brillants du lycée Henri IV, un lauréat du concours général, l'honneur de ses maîtres. « J'avais fait de bonnes études, mais superficielles, avoue-t-il, ayant une mémoire qui veut de l'exercice et qui oublie aussi facilement qu'elle apprend. » Des phrases latines ou grecques, survivant à ces études, flotteront dans cette mémoire capricieuse ; des souvenirs antiques joueront dans ses vers, dans sa prose ; et qu'importe, s'il les traite parfois comme Scarron traitait l'*Énéide* ? Ces parodies mêmes sont un hommage. Musset traduit ou

imite Horace. Sa poésie puise un peu de sa sève dans le terroir d'Aristophane ; et la fable, les dieux sont toujours présents au souvenir de sa Muse, — car Musset, bon humaniste, a une « Muse ».

Pour revenir aux « Grecs, enfants gâtés des filles de Mémoire », il est l'un des premiers, avec Gérard de Nerval et Gautier, qui aient repris le chemin de Paros. Cette nostalgie de l'antiquité, cette joie païenne qui divinise la chair, Musset l'a respirée dès sa jeunesse ; il a envié le sort d'Alcibiade s'entretenant avec Aspasia, avec Socrate. Orgies antiques, éclatantes des noms de Priape, d'Héliogabale ; les plaisirs du dix-neuvième siècle en paraissent « blafards » ! Dans les soirs d'Auteuil, près de la maison de son père, le poète des *Nuits* a vu les dryades se détacher à demi des arbres. Il a retrouvé le panthéisme antique chez Goethe, « amant des formes sacrées ». Voyez le poète de la Malibran recueillir « au fond du Parthénon » la flamme de la « lampe fidèle » ; entendez-le proclamer, avant les Parnassiens :

*Et la jeune Vénus, fille de Praxitèle,
Sourit encor debout dans sa divinité.*

Voix amies qui se répondent : celle de Gautier : « Je suis un homme des temps homériques ; » celle de Musset :

*J'étais né pour ces temps où les fleurs de ton front
Couronnaient dans les mers l'azur de l'Hellespont.
Je suis un citoyen de tes siècles antiques...*

et c'est avec angoisse que Rolla cherche sur la terre le « peuple des dieux » disparus. On trouve, à coup sûr, dans les *Messéniennes* et les *Orientales*, des appels semblables à l'Hellade ressuscitée ; le miracle grec a enchanté plus d'une imagination romantique ; mais quand la muse des *Nuits* chante Messa, Camire, Oloossone, c'est, en dépit d'une erreur de géographie, un souffle profond d'humanisme qui l'entraîne. Elle regrette, dans la mi-carême de Paris, la bacchanale antique. Même à Versailles, sur ses trois marches de marbre rose, son cœur n'a pas battu pour La Vallière ou

pour Pompadour, mais pour le génie de Praxitèle, seul digne de ce marbre, pour la sandale grecque qui a frappé cette pierre, « au pays où le soleil brille », pour la divinité cachée que les barbares ont outragée :

*Quand sur toi leur scie a grincé,
Les tailleurs de pierre ont blessé
Quelque Vénus dormant encore...*

Ronsard jetait du même ton l'anathème aux bûcherons meurtriers des Dryades.

Musset n'a pas été moins fidèle aux classiques français qu'aux anciens. Nisard n'avait pas tort, en l'accueillant à l'Académie, de l'y placer dans le voisinage de Boileau ; mais c'est toute la lignée des classiques qui peut l'agréer pour filleul. De l'épître *Sur la paresse* aux vers d'*Une soirée perdue*, de *Namouna* à *Silvia*, il leur rend hommage. Son premier maître, « ôtez votre chapeau, c'est Mathurin Régnier. » Les héros des *Deux maîtresses* lisent La Fontaine côte à côte sous les arbres. Au Théâtre-Français, Musset va écouter Molière, que ressuscite l'acteur Régnier. Il reste presque seul auprès des autels classiques désertés : chez Molière, il s'indigne de sa solitude, et chez La Fontaine il se sent aussi dans un passé aboli :

*On n'en veut plus, du sobre et clair langage
Dont il enseignait la douceur,
Le seul français et qui vienne du cœur...*

Lorsque Rachel eut paru, ranimant la flamme classique, il voulut servir la prêtresse ; il songea même à se mettre, pour elle, à l'école des anciens tragiques et il fit rechercher ce plan d'une *Alceste* que Racine avait abandonné. *Alceste* rêvée pour la Champeslé, écrite après deux siècles pour Rachel, ne serait-ce pas un émouvant symbole ?

S'il ne se sent pas étranger aux classiques, aux Anciens, c'est que l'art à travers les siècles garde les mêmes lois, le même objet, — la nature. Il est vain de crier sans cesse : « Il nous faut du nouveau. » Dans *André del Sarto*, Musset prête au vieux peintre italien les préceptes du classicisme

éternel : à ses disciples avides de nouveauté, qui veulent bouleverser l'art, André del Sarto enseigne qu'il n'est rien de nouveau pour l'art, parce qu'il n'est rien de nouveau dans le monde. On peut, il est vrai, lui opposer le poète de *Namouna*, l'orgueilleux qui déclarait : « J'ai mon cœur humain, moi, » qui refusait de prendre « le cœur humain pour modèle et pour loi ». Mais ce sont là blasphèmes auxquels il ne croit pas lui-même :

*Il n'existe, dit-on, ni deux feuilles semblables,
Ni deux cœurs faits de même, — et moi je vous promets
Que... la communauté ne changera jamais (1).*

Il reprend à son compte la doctrine des Molière et des La Bruyère, qui est aussi celle de Chénier : il compose son modèle idéal de tous ces traits passagers dont est formé l'homme éternel :

*Alors, me direz-vous, c'est vous que vous peignez,
Vous êtes le héros, vous vous mettez en scène.
— Pas du tout, cher lecteur, je prends à l'un le nez,
A l'autre le talon...*

Il propose pour modèle à l'artiste ce Praxitèle qui dessinait l'une après l'autre les plus belles Athéniennes pour faire jaillir de ses ébauches une beauté unique (2). Qu'importe que la scène soit dans l'Allemagne de *Fantasio* ou dans l'Italie de *Carmosine*? La scène, — n'est-elle pas d'une étrange justesse, cette phrase d'*A quoi rêvent les jeunes filles*? — est « où l'on voudra ». Dans une lettre à Buloz, en 1857, Musset vante l'art d'Hoffmann qui ne situe l'un de ses contes que par cette ligne indécise : « Sur les grèves solitaires d'un lac du Nord... » Le conteur allemand n'a indiqué ni l'année, ni la contrée ; il ne se pique pas de réalisme. « Au lieu de noms propres, Hoffmann ne met que des initiales, et peut-être cela vaut-il mieux que de prendre au hasard de l'histoire des noms célèbres pour

(1) *A quoi rêvent les jeunes filles*.

(2) *Confess. d'un enf. du siècle*, I, 5.

en baptiser des marionnettes. » La poésie demande l'homme tout entier : « Un artiste est un homme, il écrit pour des hommes (1), » et si Musset aime tant Lamartine, c'est que le lyrisme des *Méditations* et des *Harmonies* dépasse l'âme individuelle :

*Bon ou mauvais, inflexible ou fragile,
Cet homme, tel qu'il est, cet être fait d'argile,
Tu l'as vu, Lamartine, et son sang est ton sang,
Son bonheur est le tien, sa douleur est la tienne...*

Et sans doute c'est sa propre douleur que le poète décrit, mais c'est aussi son temps qu'il confesse en lui-même ; il se tairait, s'il était « seul malade » (2) ; il ne parle que pour délivrer les innombrables âmes qui souffrent du même mal. Combien de fois n'a-t-il pas raillé ceux qui jugent leur *moi* digne d'occuper l'univers ? Le héros ingénu de son *Histoire d'un Merle blanc* fier d'être blanc entre tous les merles, décide de se conformer « à la grande mode de notre temps », et de composer un vaste poème sur lui-même. Et le poète d'*Une bonne fortune* persifle :

*Ce qu'on fait aujourd'hui, on le dit, et la cause
En est bien naturelle : on fait si peu de chose.*

A certains moments, il souscrit par avance aux anathèmes des Flaubert, des Leconte de Lisle, contre les « Montreurs » : le poète est peut-être semblable au pélican des *Nuits*, mais qu'il laisse ignorer de quel sang vivent ses personnages ! Chose étrange : pour proscrire l'impudeur romantique des Rolla, Leconte de Lisle n'aura qu'à reprendre les termes mêmes de Musset. Quand il dit, à la fin des *Montreurs* :

*Je ne danserai pas sur ton tréteau banal
Avec tes histrions et tes prostituées,*

(1) Dédicace de la *Coupe et les lèvres*.

(2) *Confession d'un enfant du siècle*, I, 1.

il retrouve les mots mêmes des *Vœux stériles* :

*Puisque c'est ton métier, misérable poète,
...de faire de ton âme*

Une prostituée...

*Que du moins l'histrion, couvert d'un masque infâme,
N'aille pas, dégradant ta pensée avec lui
Sur d'ignobles tréteaux la mettre au pilori.*

En un siècle qui avait le culte de la passion, Musset railla peut-être la raison, la renvoya parfois « comme un pigeon fidèle au toit du colombier » ; mais il la retrouva et la recueillit sous le nom plus modeste de bon sens. Bon sens, charme ingénu des Cécile et des Margot, « né français ». Ce bon sens est clarté, simplicité, ironie parfois ; il n'aime pas les grands mots, rit des grandes phrases, déclare : « J'y veux voir moins loin, mais plus clair (1), » ou : « Pour y voir longtemps, j'aime trop y voir clair. » En un siècle ambitieux, il demande :

*Qui des deux est stérilité,
Ou l'antique sobriété,
Ou la moderne intempérance?*

En un siècle qui entreprend d'ouvrir une ère nouvelle, il brocarde les prophètes (2) ; il se moque des mots sonores, comme *intempestif* (3), des mots vagues, comme *romantisme* (4). En un siècle d'adjectifs et d'images, Musset, qui déteste « écrire trois mots quand il n'en faut que deux », souligne en riant les « vagues et passagères », les « lucides et profondes », dont George Sand émaille ses pages. Ce siècle croit à la vertu de l'improvisation, de l'inspiration ; et Musset a reçu des peintres italiens ses maîtres une leçon de travail. Il sait que *la Joconde* est restée quatre ans sur son chevalet, que « ce qui est véritablement beau est l'ouvrage du temps », qu'« il n'y a pas de vrai génie sans pa-

(1) *Simone*.

(2) V. en particulier le dialogue de *Dupont et Durand*.

(3) *Confession d'un enfant du siècle*, IV, 1.

(4) V. la 1^{re} lettre de Dupuis et Cotonet.

tience », — ne croirait-on pas entendre Buffon? — et, quand il ajoute à ces conseils, dans une page du *Fils du Titien* : « Une facilité déplorable, qui est toujours le premier signe de la décadence, régnait à Venise, » il songe moins à Venise qu'à la France du dix-neuvième siècle. A ses yeux, faire œuvre d'art, c'est faire œuvre d'éternité, fixer pour toujours l'instant qui passe, « faire une perle d'une larme » (1).

A se traduire ainsi en œuvres durables, la douleur prend une valeur morale, devient une force. Elle ramène au travail. C'est à ce travail que le poète demande l'oubli, la santé : « Jours de travail, seuls jours où j'ai vécu... » Il peint son oisiveté avec une sorte de remords, dans *la Confession d'un enfant du siècle*, dans *le Fils du Titien*. Il veut que « les larmes du passé fécondent l'avenir ». L'art le réconcilie avec la sagesse.

Musset voulut même réconcilier les génies classiques avec les génies romantiques, amener ceux-ci dans les rangs de ceux-là, voir en eux des frères lointains et non des ennemis des classiques. La chose était facile pour un Lamartine, pour un Chénier ; mais il l'entreprit aussi pour les maîtres étrangers. Il l'a dit en des vers célèbres : vétéran désabusé, il a rapproché Racine de Shakespeare, à l'ombre tutélaire de Boileau. Ailleurs, dans *la Coupe et les lèvres*, il les a unis en un classicisme commun : Hamlet en face de Clodius, Joad en face de Mathan, c'est le même cœur humain, seul acteur de ces tragédies diverses, les mêmes fibres, mises à nu par le drame de Shakespeare, recouvertes d'une chair éclatante par la poésie de Racine. Aux exhortations de Guttinguer, qui lui écrivait :

...Puisse Dieu
Te donner à Racine et t'ôter à Byron

Musset a répondu par une alliance entre la France de Racine et l'Angleterre de Byron. La princesse Belgiojoso a raison : Shakespeare et Marivaux se rencontrent chez lui.

(1) L'image semble empruntée à un mot de Henri Heine que Musset commente ainsi : « Oui, les perles sont de vraies larmes devenues bijoux, vrais symboles de poésie. »

Équilibre délicat, équilibre trop vite rompu. Le romantique, l' « enfant vêtu de noir », épuisait son frère. Il avait beau se croire guéri, déclarer :

Le mal dont j'ai souffert a passé comme un rêve.

...Je suis si bien guéri de cette maladie

Que j'en doute parfois lorsque j'y veux songer;

il avait beau répondre par une pirouette aux souvenirs d'amour : « J'en suis revenu ! Les cheveux m'ont repoussé sur la tête, l'indifférence dans le cœur ; » Musset était peu à peu envahi par son « double ». Et le dandisme romantique, malgré ses vertus classiques, s'achevait dans le marasme.

Comme la bohème romantique s'achevait dans la folie. Les vertus classiques, cependant, ne lui manquaient pas non plus. Qu'on la considère dans son représentant le plus charmant, le plus parfait peut-être, dans le « fol délicieux », Gérard de Nerval : cet enfant de Paris et du Valois, qui a grandi dans la région de Chantilly, de Senlis, de Chaâlis, — région de finesse, de clarté, de légèreté spirituelle, voisine du Château-Thierry de La Fontaine (1), — garde les traits de sa province ; ses affinités avec son spirituel ami Arsène Houssaye, il les doit, dit-il, à « leur compatriotisme » (2) ; il connaît les caractères complexes de son Valois et les reconnaît en lui-même : c'est à la fois, selon lui, un paysage très flamand, très français et très méridional. Il y voit tour à tour des toiles des maîtres flamands, des horizons de Watteau ; mais il songera aussi à son Valois en Italie. Cette province brumeuse, et qui a laissé tant de brume dans le génie de son poète, est aussi presque florentine ou hellénique, à en croire Gérard, et le prépare au charme de la Grèce, au paganisme qu'il aimera. Aux phrases mêmes du peuple du Valois, il trouve un air italien ; aux traits de ses jeunes filles un caractère athénien ; à leurs danses, l'allure des danses grecques. Le Valois est aussi le lieu de rencontre du Moyen âge, de la Renaissance,

(1) Cf. *les Filles du feu*, *Angélique*, 12^e lettre.

(2) *Correspondance*, édit. Marsan, p. 166.

du dix-huitième siècle. Il enseigne à allier au gothique fleuri les nobles lignes du seizième siècle. Gérard gardera une fidélité ingénue aux Médicis. Il gardera aussi la grâce surannée du dix-huitième siècle, recueillie à Ermenonville.

N'allons pas méconnaître, pourtant, son romantisme si profond, si original, et qui va plus près du peuple que les autres. A l'exemple des romantiques étrangers, il a voulu remonter à la source populaire de la poésie : C'est « de la vraie poésie romantique », dira-t-il en 1842 des vieilles chansons qu'il transcrira. Dans la génération qui eut vingt ans à la veille de 1830, il fut des premiers à trouver les sources cachées du romantisme français. Sans doute, dans ses vers de collégien, il est classique comme on l'est au camp des libéraux, parmi les fils des soldats de l'Empire ; il raille Ossian et le « grand Hugo poète et raisonneur habile » ; il célèbre Racine, Boileau ; il ressemble un peu à Baour-Lormian. Pourtant, il est curieux d'une poésie oubliée, méconnue : il regarde vers le peuple, vers le moyen âge, vers le seizième siècle. Le sujet de concours académique de 1826, — la poésie française au seizième siècle, — attire son attention en même temps que celle de Sainte-Beuve, de Saint-Marc Girardin, de Chasles. Il concourt, et son échec lui arrache des anathèmes poétiques contre l'Académie ; mais, à regarder de près la Pléiade, il a cru sentir qu'avec l'humanisme et l'imitation des Anciens, la France était sortie de sa vraie tradition. Il songe à l'y ramener, et cette ambition le rapproche du romantisme. Au reste, il compte des amis parmi ces polygraphes curieux, excentriques, qui sont les bibliophiles du romantisme ou ses érudits : il connaît Lacroix depuis 1824 ; il fréquente ce Nodier dont il a lui-même la fantaisie un peu folle, les curiosités d'illuminé, ce goût charmant des vieux tréteaux, des vieux livres et du folklore.

Le romantisme où il s'engage peu à peu, en compagnie de son ami Théophile Gautier, aurait pu le mener vers des voies diverses : au drame, comme Hugo, — et il compose un mélodrame de *Han d'Islande*, il est un des chefs de bande d'*Hernani*, il tente de conquérir avec des tragédies

ou des comédies l'Odéon, le Théâtre Français ; à la virtuosité poétique, comme Hugo encore, comme Gautier, — et il écrit des odelettes ronsardiennes, il pastiche la poésie du seizième siècle ; à la flânerie, tout simplement, — et il est l'un de ces Jeune-France, pour qui le romantisme est orgies chez Graziano ou chez la mère Saguet, bohème, bals bruyants et truculents, dans cette impasse du Doyenné, qu'il habite avec Théophile. Il dit ou chante ce monde pittoresque et léger, qui passe parfois, comme lui-même, quelques nuits à Sainte-Pélagie, qui aime les Cydalises. Ce n'est plus le romantisme des Werther et des René, quoique Dumas, dans un feuilleton du 10 décembre 1854, compare son ami Gérard à René et à Werther : il a plus de joie, de sève, de couleur. Il reste bien quelque byronisme en Gérard ; il est « le ténébreux, le veuf, l'inconsolé », comme il dira dans un sonnet, « le prince ignoré..., le déshérité, le banni de liesse », comme il dit dans un conte ; mais sa tristesse n'a pas cet accent d'aristocratie que le romantisme du Cénacle avait conservé : elle est proche du peuple, elle s'est promenée à Montmartre dans les misères du vieux Paris, dans les bas-fonds de la grande ville. Gérard est de la classe des bousingots, et il a lu Restif de la Bretonne.

Son romantisme, plus proche du peuple que celui des maîtres illustres, est aussi mieux au fait de l'étranger. L'Italie de *Corilla*, d'*Octavie*, — trop vite entrevue, — il l'a aimée dans sa vie grouillante et populaire, dans sa langue dont il saisit les nuances, à l'accent d'un *Signor si* (1) ; l'Allemagne, où il ne se lasse pas de retourner, vers le Rhin, vers Vienne, vers Munich, vers Francfort ; il a voulu la connaître dans son âme même, regrettant que le Français fût « si concentré en lui-même, si ignorant... du mouvement des esprits à l'étranger » (2). Il s'est fait d'elle une belle image, idyllique, rêveuse ; il a vibré aux passions de cette jeune Allemagne, dont les femmes sont encore les

(1) *Bohème galante*; Calmann Lévy, 1897, p. 219-220.

(2) Étude sur Henri Heine.

Germanes d'Arminius (1). Plus loin encore, en Orient, il a voulu se faire une âme égyptienne, syrienne, grecque ; il a été Turc à Constantinople ; et il a rapporté des religions qu'il a embrassées, des vêtements exotiques qu'il a revêtus, des fumeries de haschich, des rêves troubles qu'elles procurent, des femmes qui ont été ses compagnes, un monde de mirages.

Il a aimé en romantique. Aux fraîches idylles des premières années ont succédé les morbides prestiges de l'imagination. L'actrice, qui, selon l'aveu de Gérard, « agite l'imagination plus que le cœur », sera l'héroïne de *Corilla*, de *Pandora*, de *Brisacier*, thème obsédant et qui finit par côtoyer la folie, par aboutir à l'amour des mortes ou des sylphides idéales. Que l'on songe au dernier vers d'*El Desdichado*, à *Aurelia*, à cette reine de Saba aimée si longtemps en songe : il préféra le rêve de l'amour à l'amour ; il se pencha, comme Henri Heine, sur une ville d'Is engloutie ; il crut à des vies antérieures où il avait aimé tour à tour des femmes d'autrefois, qui restaient toujours la même femme pourtant. Étrange famille d'ombres, — Isis, Octavie, Aurelia, la reine de Saba, Mélusine, Mme de Feuchères, Jenny Colon, — qui enveloppera de ténèbres sa raison écroulée.

Et c'est encore une autre famille d'ombres qui obsède ce romantique, celle qu'il est allé chercher dans l'Orient, pays de présages, d'orphisme, de messies. Gérard réconcilie ou confond tous ces messies, tous leurs dieux, Osiris, Adonis, Atys, Iacchus et Jésus, Déméter et la Vierge-Mère. A travers ses rêves que, sans cesse, il nous raconte, — combien de ses nouvelles mêmes ne sont que des récits de rêves ou s'en distinguent à peine ! — il voit défiler ces figures mystiques, et il les reçoit toutes dans une religion universelle. Comme l'illuminé Quintus Aucler qu'il a commenté, Gérard se garde de fermer « son panthéon à aucun dieu ». Les illuminés d'Ermenonville, la bibliothèque de son oncle ont éveillé ses curiosités. Les Saint-Germain, les

(1) *Angélique*, 8^e lettre. — Cf. Léo Burckart ; et Julia CARTIER, *Un intermédiaire entre la France et l'Allemagne : Gérard de Nerval*, Genève, 1904.

Cagliostro, les Cazotte, et ce Swedenborg qui n'est « guère moins obscur » que Gérard lui-même (1), lui ont enseigné les correspondances qui conduisent au panthéisme. Il rêve de palingénésies comme Ballanche, de transmigration des âmes comme Pierre Leroux. « Ceux que les Anglais appellent excentriques » (2) le séduisent, et il se plaît à analyser, à travers leur cas, « les bigarrures de l'âme humaine » (3).

Il fut l'un d'eux, et il le fut jusqu'à la folie. De jour en jour, le contrôle de lui-même lui devint plus malaisé : excitation maniaque, cyclothymie, cliniques du docteur Ausandou, du docteur Dubois, du docteur Blanche : tel sera le lugubre schéma de ses dernières années (4) ; et, du milieu de ces internements, d'où il cherchera sans cesse à s'évader, où il ne retournera qu'avec épouvante, quelques cris déchirants : *les Chimères*, aveu de la déchéance et d'une vie manquée. Un « soleil noir » les domine, qui n'est pas seulement un symbole, ou un souvenir de la *Melancolia* d'Albert Dürer, mais une vraie sensation, une hallucination de fou, le soleil noir d'*Aurelia*. Ce Prométhée (ainsi s'appelait-il à la fin de *Pandora*) (5) achevait d'être dévoré par le vautour : la mort qui l'avait toujours hanté, le suicide peut-être, qu'il avait pourtant condamné (6).

Sans le disputer au romantisme, remarquons toutefois ce trait : Gérard n'avait pas cédé à sa folie sans se défendre. Il cherchait dans le travail, dans le voyage, une évasion, dans le rêve un alibi. Il implorait la force, jouait la santé. Il affirmait obstinément : « Je suis dans la plénitude de mes facultés (7). » « Je me sens plein de courage (8). » « Ma

(1) Dédicace des *Filles du feu*.

(2) *Les Illuminés*, édit. du Divan, p. 314.

(3) *Ibid.*, p. 3.

(4) Pierre AUDIAT, *l'Aurélia de Gérard de Nerval*, Champion, 1926.
— Cf. Aristide MARIE, *Gérard de Nerval*, Hachette, 1914.

(5) Cf. aussi dans *les Chimères*, le dernier vers du *Christ aux Oliviers*.

(6) *Les Filles du feu : Émilie*, début. — V. aussi quelques lignes du carnet de Gérard, que cite *l'Artiste* du 13 mai 1855, et qui répudient le suicide.

(7) *Corresp.*, édit. Marsan, 1911, p. 68.

(8) *Ibid.*, p. 106.

santé est admirable (1). » « Ma santé est très bonne (2). » « Je me suis remis à travailler... J'ai acquis de la besogne pour longtemps... J'ai fait oublier ma maladie (3)... » Il proclame bien haut ses retours à la santé (4), le bien-être physique et moral qu'il éprouve (5) ; il parle de ses « bons sujets de travail » (6) ; traqué par son mal, épuisé par la mauvaise fortune, il refuse désespérément de fléchir. Aux tentations mêmes de l'illuminisme, il oppose des sursauts de volonté. « Peut-être valait-il mieux n'y plus penser, écrit-il au début de son livre des *Illuminés* : mais il est bon, je crois, de se délivrer de ce qui charge et qui embarrasse l'esprit. » Il répète avec mélancolie le mot de Cazotte : « La connaissance des choses occultes est une mer orageuse d'où l'on n'aperçoit pas le rivage (7). »

Remarquons encore ceci : son germanisme ne répudie pas le Valois mesuré et souriant. Les poètes allemands qu'il traduit ou qu'il imite sont de sa famille spirituelle ; il leur prête son accent, dans ses traductions. Chez Henri Heine, il aime, sans doute, ses propres contradictions, cet « air cruel et tendre, naïf et perfide... lyrique et prosaïque, sentimental et railleur... *antique et moderne*... » (8), où se reconnaît l'éclectisme complexe des romantiques classiques ; mais il l'aime aussi de rapprocher son génie allemand du génie français, d'y répandre de la clarté, de le tailler selon des lois classiques : « Il taille comme un bloc de marbre grec les troncs nouveaux et difformes de cette vieille forêt inextricable et touffue du langage allemand... ; dans le vieux chêne teutonique, où l'on n'avait pu si longtemps qu'ébaucher à coups de serpe l'idole informe d'Irmensul, il a sculpté la statue harmonieuse d'Apollon ; il a trans-

(1) *Corresp.*, p. 135, cf. p. 129.

(2) *Ibid.*, p. 144.

(3) *Ibid.*, p. 139.

(4) *Ibid.*, p. 145.

(5) *Ibid.*, p. 147.

(6) *Ibid.*, p. 128.

(7) *Les Illuminés*, p. 408.

(8) *Poésie et théâtre*, édit. du Divan.

formé *en langue universelle* ce dialecte que les Allemands seuls pouvaient écrire et parler... Rien n'est plus singulier pour nous que cet esprit à la fois si français et si allemand (1). » Ne dirait-on pas que Gérard cherche sa France classique parmi ces âmes étrangères, comme pour conjurer son isolement? C'est que cette exaltation de l'étranger, comme toutes celles qui ont remué ses nerfs trop sensibles, s'épuise vite, s'achève en nostalgie : quel isolement ! s'écrie-t-il au milieu des fêtes de Vienne, en 1839 (2) ; et d'Orient : « Je sens toujours le besoin de revenir au nid, dès que j'en suis loin et le regret de n'y être point resté (3). » « J'en ai assez de courir après la poésie... Je vais tâcher de m'arrêter et d'attendre (4). » Ses beaux rêves se décomposent, à toucher les réalités. Le désenchantement qu'il laisse voir à son retour d'Orient, dans une lettre à Gautier (5), n'est-il pas celui de l'enfant prodigue qui revient vers son pays et son Valois?

Il revint aussi vers l'antiquité. *Delfica, Vers dorés* qui s'appelait d'abord *Pensée antique*, ont paru dans *l'Artiste* de 1845 parmi des pages qui préludent au néo-paganisme du second Empire, au premier éveil du Parnasse. Il faut lire quelques-unes de ses *Chimères* et les pages grecques du *Voyage en Orient* avant les *Poèmes antiques* : elles expriment le même désir du chemin de Paros, le même regret de la beauté perdue ; elles ont la dureté du marbre, le relief antique des sonnets parnassiens :

*Cependant la sibylle au visage latin
Est endormie encor sous l'arc de Constantin,
Et rien n'a dérangé le sévère portique (6).*

(1) *Poésie et théâtre*, édit. du Divan, p. 126-128.

(2) *Corresp.*, p. 79.

(3) *Ibid.*, p. 140.

(4) *Ibid.*, p. 148.

(5) *La Sylphide*, 1843, t. VIII, p. 284.

(6) Cf. dans un sonnet à Mme Aguado :

Cependant la sibylle au visage vermeil
Est endormie encor sous l'arche du soleil.
Et rien n'a dérangé le sévère portique.

Ce bohème met les soins les plus laborieux à atteindre la perfection du style : il s'attache à « perler », selon son expression, à réprimer les négligences. A travers ses variantes, on aperçoit ce délicieux peintre d'éventails (1) reprenant ses droits sur le journaliste hâtif. Il élague les longueurs, adoucit, ennoblit. De même qu'en parlant de Restif il s'était appliqué à atténuer la verve grossière de son modèle, ou qu'en résumant le manuscrit d'*Angélique* il avait supprimé quelques détails pénibles, il pourchasse en lui-même les moindres signes de vulgarité (2). Ce romantique réclamait l'alliance du génie et du goût (3). Extraire du fatras « une ligne qui serait digne des classiques » (4), ce fut son travail de lecteur, et, en quelque mesure, d'écrivain. Intelligence claire, « qui ne contemple un instant les vagues images de la brume que pour les éclairer de sa lueur » (5), « cet esprit d'un tour si clair et si français qui donnait une forme heureuse à ses inventions les plus singulières » (6) n'ignore pas que « l'esprit net et sensé du lecteur français se prête difficilement aux caprices d'une imagination rêveuse » (7). Et, s'il s'égare lui-même dans ces caprices, s'il se perd dans les divagations sublimes de quelque *Pandora*, il reverra de près, ensuite, ces pages inquiétantes, exercera sur elles le contrôle de sa raison réveillée, atténuera, ou allégera, ou proscrira. Romantique toujours, mais « de lignée et de tradition classique », dit M. Henri de Régnier (8), rêveur sans doute, mais de qui les rêves, dit M. Jean Giraudoux, donnent « l'impression d'une logique, d'une béatitude et d'un consentement parfaits » (9). Aurait-il consenti

(1) Expression de Gérard sur Cazotte (*Les Illuminés*, édit. du Divan, p. 373).

(2) Par exemple, dans son *Brisacier (Filles du feu)* : « Il n'avait rien à craindre » se substitue à : « Il l'a échappé belle. »

(3) *Illuminés*, p. 348.

(4) *Ibid.*, p. 342.

(5) *Ibid.*, p. 347.

(6) *Ibid.*, p. 394, à propos de Cazotte.

(7) *Ibid.*, p. 350.

(8) *Portraits et souvenirs*, 1913, p. 39.

(9) Préf. d'une édit. d'*Aurélia*, 1927.

au titre de classique? Le mot garde souvent chez lui une nuance railleuse (1); il reproche à Goëthe d'avoir donné à l'amour même « des allures solennelles et *classiques* » (2); mais il appela de ses vœux le vrai classique, « l'homme supérieur par l'esprit comme par le cœur, qui, saisissant les vrais rapports des choses, rendrait le calme aux forces en lutte et ramènerait l'harmonie dans les imaginations troublées (3). »

Repentir de bohème, qui a senti la folie germer de son désordre, se venger de ses excès? Peut-être, plus simplement, suprême retour au Valois, à la sagesse provinciale, mal endormie au cœur des romantiques; leur classicisme est plus d'une fois la revanche de la province sur le Paris des bohèmes : revanche du Valois chez l'un, du Berry chez l'autre; revanche du soleil méridional chez Gautier, dans cette même impasse du Doyenné, auprès de Gérard. Sa nature méridionale dissipera en elle-même les fantômes d'*Albertus* et de *la Comédie de la mort*. « Si j'avais une petite rente, dira-t-il un jour à Edmond de Goncourt, comme j'irais vers un bout de pays avec des rivières où il y a de la poussière dedans et qu'on balaie !... Ce sont les rivières que j'aime. » Si tôt qu'il soit venu à Paris, Gautier est resté le picaresque gascon du *Capitaine Fracasse*. Il appartient au Midi, comme sa rhétorique, son talent moins musical que plastique, son regard grand ouvert sur le monde extérieur, tous les caractères qui résistent en lui au romantisme septentrional, au génie germanique. « Jamais ni brouillard

(1) Cf. *Bohème galante*, édit. Lévy, 1897, p. 203 : les imprécations qui rappellent « d'une façon assez *classique* les colloques de Vadé »; p. 187, sur « la question des classiques et des scolastiques », qui lui rappelle celle « des réalistes et des nominaux ».

(2) *Poésie et Théâtre*, édit. du Divan, p. 142.

(3) *Les Illuminés*, p. 347. — Le mot de Heine sur Gérard (cité par Joseph TEXTE; *Etudes de littérature européenne*) est caractéristique : « J'ai bien aimé Gérard, mais il est trop classique ». Gautier dans son *Histoire du romantisme*, insiste particulièrement sur l'aspect classique de « ce pur et charmant écrivain, qui, à l'esprit le plus ingénieux, au caprice le plus tendre, joignait une forme sobre, délicate et parfaite. »

ni vapeur, jamais rien d'incertain et de flottant. Mon ciel n'a pas de nuage, » pourrait-il répéter après le héros de *Mademoiselle de Maupin*. Ses origines, qu'elles nous conduisent vers Gap (1) ou vers Avignon (2), son enfance qu'enchantent les souvenirs de son père, les noms de Vaucluse et de Pétrarque (3), ont marqué ce joyeux garçon pour la nostalgie des pays du soleil. Dans ces pays, à son tour, la nostalgie de la France et de Paris le disputera à l'exotisme, comme tant d'autres romantiques : à Tolède, il se sentira l'âme envahie par une tristesse infinie, il songera à ses amis lointains (4). De même se le disputent les deux sollicitations contraires des truculences romantiques et de la beauté classique.

Avant de se reposer dans celle-ci, il arbore celles-là. Le soldat d'*Hernani*, le rapin, qui est demeuré peintre en devenant poète, s'inscrit dans la lignée des « grotesques » dont il se fait le fantaisiste historien. Il mène à l'assaut des classiques l'écolier Villon, le matamore Scudéry, comme Sainte-Beuve y avait conduit Ronsard et du Bellay. Il est de la famille des Alexandrins et des Précieux, de celle aussi des burlesques et des picaresques. Son art minutieux et obstiné de peintre, sa recherche patiente des détails, ce jeu des variations sur un thème, des analogies ingénieuses, sont d'un artiste que pouvaient aimer aussi bien le Victor Hugo des *Ballades* et le marquis de Mascarille. Non point que cet orfèvre industriel ignore la poésie du clair-obscur, les raccourcis pathétiques éclairés de lueurs macabres ; ou encore, que son insensibilité ne dissimule pas une émotion personnelle, une souffrance inavouée, ce « cadavre » dont il dénonce lui-même la présence sous les « fioritures » du tombeau. Ces vers d'un romantique purement artiste restent secrètement fidèles au romantisme élégiaque : « Ils pleurent bien souvent en paraissant chanter. » Mais sensible ou insensible, sincère ou froidement artiste, Gautier est surtout

(1) JASINSKI, *les Années romantiques de Théophile Gautier*, p. 3.

(2) *Ibid.*, p. 8.

(3) JUDITH GAUTIER, *le Collier des jours*, p. 206.

(4) *Voyage en Espagne*, chap. x.

moderne, par sa langue enrichie d'images et de mots étrangers à la langue classique. S'il gardait pourtant un culte avoué pour quelques classiques du dix-septième siècle, c'est qu'il décelait leur romantisme : il se divertissait à opposer, aux contempteurs d'*Indiana* et de *Valentine*, la libre morale de Molière (1) ; et, en s'inclinant devant « le piédestal de Molière », il montrait « aux pieux feuilletonistes, qu'effarouchent les ouvrages nouveaux et romantiques, que les classiques anciens dont ils recommandent la lecture les surpassent de beaucoup en immoralité » (2). Des romantiques aux classiques, il rétablissait malicieusement les parentés méconnues.

Il portait son gilet de Jeune-France comme un déguisement de fantaisie. Il s'en égayait sans façon, et ses *Jeune-France* prennent place, à côté de la première lettre de Dupuis et Cotonnet ou de *l'Histoire d'un merle blanc*, parmi les parodies du romantisme par lui-même ; du rêveur au dantesque, de l'intime à l'artiste, il y parcourt en se jouant les artifices des cénacles, les saules, les lacs et les nacelles... Quand il énumère les jurons romantiques et caricature ses amis échevelés, son ironie est savoureuse, mais elle cache peut-être quelque rancune contre son propre gilet rouge dont il porte la peine. Du moins, il est une part du romantisme qui lui fut toujours épargnée : le romantisme blême, atteint de consommation : le fils de ce Pierre Gautier, qui était, selon Émile Bergerat, taillé « pour atteindre le siècle », tient de sa race. Il est fier de sa force et de sa santé, de ses « regards de feu », de « la pourpre » qui abonde dans ses veines.

*Et sans gravier ni toux ma poitrine féconde
Aspire à pleins poumons l'air du ciel, l'air de Dieu.*

Une sorte de surabondance de sang l'agite, comme ses héros : « Et je sentais, dit l'un d'eux, dans *la Morte amoureuse*, la vie monter en moi comme un lac intérieur qui

(1) *Mademoiselle de Maupin*, 1880, p. 7.

(2) *Ibid.*, p. 9.

s'enfle et qui déborde ; mon sang battait avec force dans mes artères ; ma jeunesse... éclatait d'un seul coup, comme l'aloès qui met cent ans à fleurir et qui éclôt avec un coup de tonnerre. » Il est Fortunio, le jeune athlète, qui secoue dans l'orgie, la mélancolie moderne, cette « petite maîtresse » avec « ses grâces de malade et ses petites mines » :

Le sang de nos aïeux,

Comme un vin qui s'aigrit, s'est tourné dans nos veines.

Rien ne vit plus en nous : nos amours et nos haines

Sont de pâles vieillards, sans force et sans vigueur.

Comme Musset, il regrette le vieux temps, vigoureux, généreux ; comme lui, il s'enchanté d'or, de luxe, de beauté : « Je pense, dit le héros de *Mademoiselle de Maupin*, que la correction de la forme est la vertu. Ce qui est beau physiquement est bien, tout ce qui est laid est mal. » Paganisme esthétique, qui s'accorde au matérialisme fastueux du style Louis-Philippe : ce style, qui prélude à celui du second Empire, se trahit au marbre, au velours rouge, aux rêves de splendeur de Théophile, rapin et bourgeois : « Je me suis désespérément cramponné à la matière, à la silhouette extérieure des choses, » déclarerait-il avec ce personnage de *Mademoiselle de Maupin* à qui il a prêté ses propres passions ; et c'est lui encore qu'il faut reconnaître, quand d'Albert s'écrie : « Je suis un homme des temps homériques... Je suis aussi païen qu'Alcibiade ou que Phidias... Trois choses me plaisent : l'or, le marbre et la pourpre : éclat, solidité, couleur. »

Seules la forme, la beauté sont joie ; et ce d'Albert ou ce Fortunio rejettera les sentiments, qui sont souffrance : « Un beau masque vaut mieux qu'une vilaine face. » A Taine, ému du lyrisme romantique d'un Musset, il déclarera, un jour de 1863, selon le journal des Goncourt : « Taine, vous me semblez donner dans l'idiotisme bourgeois ! Demander à la poésie du sentimentalisme, ce n'est pas ça. » Le byronisme des premiers vers se dissipe dans l'art pur, dans la perfection souveraine. Un Titien fait oublier à un personnage de Fortunio l'amour décevant des

vivantes ; un Rubens console Tiburce, dans *la Toison d'or*, de sa vaine recherche amoureuse. Cette vertu radieuse de l'art ordonne et gouverne la vie de ce bohème ; elle lui impose, dès son premier recueil, la clarté, le labeur, la saine recherche de la maîtrise (1). Il sent le bienfait des règles, même artificielles, et s'y appuie en bon artisan : « Je suis convaincu, dira-t-il dans son *Voyage en Espagne* (2), qu'une mesure donnée, loin de nuire à un artiste de génie, l'aide, le soutient, et lui fait trouver des ressources à quoi il n'aurait pas songé... » La contrainte accroît sa force ; il y gagne cet équilibre puissant qui allie, selon la leçon classique, l'unité et la variété. « Unité dans l'aspect et variété infinie dans le détail (3), » cette formule que lui inspire la cathédrale de Burgos, et qui lui paraît le grand secret du moyen âge, est un secret classique.

Il a visité les pays du romantisme ; mais ce n'est pas l'exaltation, le désordre et la folie, qu'il y a aimés. En Espagne, voyez-le devant le Greco, approchant avec défiance, attiré, sans doute, par une singulière ressemblance avec les « tableaux romantiques d'Eugène Delacroix », mais inquiet de ces « extravagances », de ces « caprices » qui gâtent « les magnifiques qualités qu'il avait reçues de la nature... » Il lui voudrait plus de « bon sens ». Ces « formes aiguës et strapassées », ces « coups de brosse d'une pétulance et d'une brutalité incroyables », tout ce romantisme fougueux et tourmenté du Greco ne lui arrache que ce soupir : « Tout cela n'empêche pas le Greco d'être un grand peintre (4). » Il reproche à l'Espagne son mauvais goût, ses « madones fardées » ; « l'idéal et la convention, dit-il non sans regret dans son *Voyage*, ne sont pas dans le génie de ce peuple, dénué complètement d'esthétique. » De même, aux vieux auteurs qu'il fréquente, aux irréguliers et aux méconnus, il demande des lueurs de classicisme ; il abandonne aux sévérités de la critique les « épithètes barbares »

(1) JASINSKI, *loc. cit.*, p. 56.

(2) Chap. x.

(3) *Ibid.*, chap. v.

(4) *Ibid.*, chap. iv.

de Ronsard, ces mots « difformes », « dont Dubartas a si étrangement abusé », ses mignardises : « Tout cela est vrai, confesse-t-il, mais il a donné au vers un nombre plein et sonore, un accent mâle et robuste, inconnu avant lui ; mais il a dessiné les muscles et fait sentir les os, sous les formes molles et pâteuses de l'ancien idiome. » Dans le poète du seizième siècle, à vrai dire, est-ce le seizième siècle qu'il loue ? N'est-ce pas plutôt la promesse du dix-septième ?

N'en croyons pas trop vite ses pages truculentes et sa verve cynique : il juge absurde lui-même de « dire qu'un homme est un ivrogne parce qu'il décrit une orgie, un débauché parce qu'il raconte une débauche » (1) ; c'est du même ton que George Sand mettait ses amis en garde contre ses propres airs romantiques. Le désordre apparent masque souvent une nature bourgeoise, ou peut-être, simplement, la commune nature humaine. Car Gautier peut bien se distinguer par la couleur des habits : il sait que l'âme humaine est la même, avec ses désenchantements et ses faiblesses, son « sentiment du beau et du bon », jusqu'au fond de la dégradation, chez le pauvre écolier Villon et le noble lord Byron ; il entend les mêmes éternelles plaintes dans les chansons de Béranger et dans le *Grand Testament*, et il sait gré à ces plaintes de s'élever au-dessus de la fange de Panurge, de monter jusqu'à « l'amour de l'âme » ; il reconnaît dans le Paris du quinzième siècle le Paris de tous les âges : « La nature humaine est toujours la même, quoi que disent les barbouilleurs de couleur locale, et ces vers, faits pour des filles folles de leur corps en 1461, trouveraient très bien leur application aujourd'hui (2). »

Ce rapin de la rue du Doyenné rejoint les grands lieux communs de l'humanité ; il sait que la gloire est à ce prix, et, par nature, il est plus proche des vérités classiques et de la tradition que des rêves bizarres : « Les morceaux les plus vantés des poètes sont ordinairement des lieux com-

(1) *Mademoiselle de Maupin*, Charpentier, 1880, p. 17.

(2) *Les Grotesques : Villon*.

muns. Dix vers de Byron sur l'amour, sur le peu de durée de la vie, ou sur tout autre sujet aussi neuf, trouveront plus d'admirateurs que la vision la plus étrange de Jean-Paul ou d'Hoffmann... » Le défaut du romantisme ne lui a pas échappé, ni la cause de son échec au théâtre : « Pour être grand poète, du moins dans l'acception où l'on prend ce mot, il faut s'adresser aux masses et agir sur elles ; il n'y a guère que des idées générales qui puissent impressionner la foule ; chacun aime à retrouver sa pensée dans l'hymne du poète : c'est ce qui explique pourquoi la scène se montre si rebelle aux curiosités de la fantaisie. » Ne semble-t-il pas que l'auteur des *Grotesques* glisse là quelques conseils prudents à ses amis ? Ce bohème ne manque pas de sagesse, ce pur artiste ne manque pas de pensée. A ses descriptions menues et ciselées, il tentera de donner une signification symbolique et humaine ; il les animera d'idées générales ; sous un tableau de bataille, il évoquera les batailles de l'âme et ses défaites ; dans la « symphonie en blanc majeur » des neiges et des marbres, il verra l'image des cœurs insensibles ; il enfermera l'histoire d'un sentiment dans une potiche ; il achèvera même un conte comme *Fortunio* par une explication philosophique. Il aspire obscurément à dépasser l'art plastique, le jeu des couleurs, pour atteindre au monde intérieur, à la psychologie.

Sur la voie qui mène à Banville et au Parnasse, mais aussi à Baudelaire et au symbolisme, Gautier, en jouant au ciseleur de camées et à l'émailleur, rappelle aux jeunes poètes dont il est l'ami ces vérités qu'un certain romantisme avait méconnues : qu'il est une probité du travail, une vertu de la forme ; que l'œuvre durable exige de l'artiste une austère soumission, qu'elle ne traduit pas de fugitifs caprices ; que le monde extérieur existe, comme il se plaisait à le professer hautement ; mais aussi que, sous ce monde visible, palpitent la pensée captive et l'âme inexprimable.

Ceux qui prétendront ouvrir une époque nouvelle après le romantisme et contre lui, invoqueront volontiers le nom de Gautier ; mais il n'est que le représentant le plus influent

de cette race artiste des dandies et des bohèmes qui ramenaient la poésie à la sagesse par le chemin de la folie, à la vérité par l'apparente fantaisie. Groupe charmant, auquel on voudrait joindre le bon géant Dumas, s'il avait écrit moins de *Tours de Nesles* et plus de *Demoiselles de Saint-Cyr*, moins de *Monte-Cristos* et plus d'*Actès*; groupe divers, mais qui semble avoir eu, dans le réalisme des uns et l'art subtil des autres, une commune mission : réagir contre le romantisme en stimulant les qualités étrangères au tempérament romantique. Chez tous, que l'on se tourne vers le Valois de *Sylvie*, le café Tortonni ou la rédaction de *l'Artiste*, l'esprit modère l'enthousiasme, le goût tempère la fantaisie, l'observation désabusée corrige les chimères et les illusions. Chacun, sur un mode ironique ou tendre, avec cruauté ou mélancolie, apporte sa part de classique clairvoyance. L'un invoque « l'éternel bon sens » et l'autre « la logique » ; l'un veut « y voir clair » et l'autre réclame « le petit fait vrai » ; ils paraissent former la suite de Saint-Amant ou de Scarron, de Byron ou de Laclos, — et ils sont les héritiers de Rabelais, de La Fontaine et de Molière, — de Jean-Jacques sans doute, mais aussi de Voltaire.

Dandies et bohèmes, mages et penseurs, la troisième « volée » du dix-neuvième siècle n'a pas dénoncé l'alliance de la France classique et de la France romantique.

CHAPITRE VI

LA FIN D'UNE ALLIANCE

Les traités de paix se concluent d'autant plus aisément que certaines clauses restent dans l'ombre ; les adversaires complaisants s'accordent de vagues concessions, prennent de vagues engagements. Leurs antipathies de nature n'apparaissent que devant les faits. En littérature, le théâtre et la critique obligent à ces bilans exacts, où les contradictions reparaissent ; la vie dissipe les mensonges flatteurs. — Le théâtre et la critique ont précisé, dans leurs distinctions irréductibles, les positions du classique et du romantique ; et la vie a institué décidément le vrai procès du romantisme.

I. — L'ÉPREUVE DU THÉÂTRE.

Le théâtre, à dire vrai, ne s'opposait pas au mariage forcé de la tradition classique et de l'innovation romantique ; certaines de ses conditions semblaient même le favoriser.

Le temps n'était plus, en effet, où Napoléon avait donné à la scène officielle les privilèges d'une institution qui « fait partie de la gloire nationale » (1). Les théâtres secondaires, en se multipliant, avaient créé un nouveau public, de nouveaux genres : les amis mêmes du Théâtre-Français ne pouvaient nier sa décadence depuis la Restauration ; on y jouait *le Misanthrope* devant des banquettes, et *Athalie*

(1) Napoléon au Conseil d'État (LANZAC DE LABORIE, *Paris sous Napoléon*, t. VII).

tant bien que mal (1). Aux romantiques de rendre la vie à cette maison, qui meurt de langueur, de solitude et d'ennui (2); ils ont des amis dans la place, comme Taylor, et ils sont tout prêts à imposer une alliance, qu'on tarde trop à accueillir. Si ce théâtre s'obstine dans son agonie stérile, les boulevards voisins offriront asile au succès. Delavigne lui-même s'adresse à la Porte-Saint-Martin, au scandale de ses classiques amis (3); et Victor Hugo, qui, du temps du *Conservateur littéraire*, accusait les théâtres secondaires de corrompre le goût, salue ce « magnifique théâtre » de la Porte-Saint-Martin, qui joue *Ruy-Blas*, et qui est « plus utile aux lettres qu'aucun des théâtres subventionnés ». A public nouveau, émotions nouvelles. Il serait vain de faire du Beaumarchais pour les boulevards : « Le public des boulevards n'aime pas ce genre, dit Balzac dans *Illusions perdues*, il veut être bourré d'émotions. L'esprit n'est pas apprécié ici. »

Seulement, cette distinction même des théâtres maintient la distinction des genres. S'il faut se plier au ton de la maison, comment mettre quelque raison classique dans le romantisme du boulevard, quelque vrai romantisme dans les pièces du Français? La couleur locale triomphe déjà au dehors jusqu'à l'excès, que la troupe vénérable joue encore Molière en frac et en pantalon de jockey. L'Odéon, qui semblait le recours d'un romantisme classique, ne s'ouvre à lui que de mauvaise grâce (4) : un théâtre officiel n'est-il pas l'école du bon ton? Pour posséder enfin un foyer qui l'affranchît à la fois du boulevard et des comédiens officiels, Hugo a pu songer un moment à acquérir un théâtre (5) : quel aurait été le sort de pareille entreprise? Aurait-elle empêché la hiérarchie fatale qui s'établit entre les scènes, chacune se prêtant à un genre particulier, s'y

(1) *Journal de Cuvillier-Fleury*, 1829, t. I (1900) p. 72, 185, etc.

(2) *Ibid.*, p. 63.

(3) *Ibid.*, p. 93.

(4) Cf. EVANS, « L'Odéon et le drame romantique », *Rev. d'hist. litt.*, janv.-mars 1927.

(5) Lettre à Victor Pavie, 25 février 1831.

enfermant. On ne porte pas aux Variétés les mêmes pièces qu'au Gymnase, au Palais-Royal les drames de cape et d'épée de la Porte-Saint-Martin. Gérard de Nerval, souriant de ce protocole dramatique, y voit survivre, après deux révolutions, « l'aristocratie des genres... En France, dit-il, nous jouons Kotzebue sur notre première scène, et nous renverrions Schiller à l'Ambigu, si on nous le présentait sous sa forme originale. »

Même distinction entre les acteurs ; on ne les ploiera pas indifféremment au drame ou à la tragédie ; on les maintiendra difficilement sur les frontières invisibles des deux genres. Ils iront, par prédilection ou par nature, à l'un des partis opposés. Quelques-uns, il est vrai, ont tenté de passer de l'un à l'autre ; les anciennes règles qui enfermaient autrefois chaque acteur dans un emploi déterminé se sont relâchées : on a pu voir un Talma aborder un emploi comique ; une George a passé en transfuge des Agrippine, des Cléopâtre, aux Marie Tudor, aux Marguerite de Bourgogne : « Quelle Clytemnestre ! » disaient les uns ; et les autres : « Quelle Lucrèce Borgia (1) ! » Une Dorval a pu aller de Kitty Bell à Lucrèce, tenter de pousser jusqu'à Phèdre (2). Les applaudissements classiques et les applaudissements romantiques ont plus d'une fois salué le même acteur pour des raisons contraires. C'est en Talma, le maître de la tragédie, que le drame a d'abord mis ses espoirs : « Si Talma eût vécu plus longtemps, déclare Sainte-Beuve (3), Victor Hugo aurait déjà commencé sa gloire dramatique. » Et Hugo songeait au grand tragédien en composant *Cromwell*. Le mélange du romantique et du classique s'accomplissait parfois dans le jeu même de l'acteur : Talma faisait du Shakespeare avec du Jouy (4) ; Lafon changeait Alceste en Hamlet (5) ; Rachel jouera Corneille avec des mimiques si convulsives que les gardiens de la tradition en frémiront

(1) Th. GAUTIER, *Histoire du romantisme*.

(2) G. SAND, *Hist. de ma vie*, 1893, t. IV, p. 226.

(3) Dans un article du *Mercury de France au dix-neuvième siècle*.

(4) LEGOUVÉ, *Soixante ans de souvenirs*, t. I, p. 142.

(5) V. lettre de Mme de Rémusat à son mari, 27 oct. 1806.

d'horreur (1) ; elle traduira en douleurs physiques ces douleurs de l'âme que les classiques lui proposent (2) : ce corps frêle, ce regard de feu animeront d'une vie nouvelle les vers anciens. Tel autre, comme Bocage, demeure, en plein mélodrame, fidèle à « la dignité de l'art », reste un « être harmonique », un « Phœbus Apollon » (3). Plus d'un talent intermédiaire pourrait ainsi concilier les deux genres, ou prêter les qualités de l'un à l'autre. Mais les rivalités, les habitudes de chaque théâtre, la formation de chaque acteur maintiennent les distances et perpétuent l'opposition des écoles.

Une George, par exemple, a beau prêter son profil royal aux créatures romantiques : elle leur prête aussi sa « cadence traînante » (4) ; elle reste l'élève de Mlle Raucourt. Mlle Mars en doña Sol, reste l'élève de Mlle Contat. Hugo fait réciter par Mme Dorval quelques vers du *Cid*, au milieu d'une scène de *Marion Delorme* ; mais elle les dit mal (5). A voir les Firmin, les Michelot s'exercer de bonne foi à devenir des Hernani, des don Carlos, se hausser ingénument à l'enthousiasme de Hugo (6), on sent qu'il est vain de confondre les genres, de mettre des vers romantiques sur des lèvres classiques. Face à face, deux écoles interprètent de façons contraires les œuvres dramatiques, et s'accordent, l'une au génie spontané, l'autre au labeur patient, à la tradition. La rivalité d'une Clairon et d'une Dumesnil a été, dès le siècle précédent, le prélude de celle qui mettra aux prises une Pasta, « la Muse tragique (7) » et une Malibran, une

(1) *Samson et Rachel*, par la veuve de SAMSON, 1898.

(2) VÉRON, *Mémoires*, t. IV, p. 160 (1856).

(3) HEINE, *Lettres sur la France*.

(4) Lettre de Soumet à Guiraud, 21 oct. 1822.

(5) Au témoignage de Stendhal dans une lettre à Mareste.

(6) Les récits de Dumas et de Hugo qui peignent de couleurs si noires les répétitions d'*Hernani* semblent fort exagérés : l'humeur rebelle de Mlle Mars se cabrait aux répétitions des pièces les moins romantiques (LEGOUVÉ, *loc. cit.*) aussi bien qu'à celles du drame de 1830. Quant à Firmin et à Michelot, dont Hugo parle avec amertume dans *Choses vues*, on sait par Legouvé et par le comte d'Haussonville jusqu'où allait leur enthousiasme.

(7) *Chronique de la duchesse de Dino*, t. I, p. 94.

Taglioni et une Fanny Elssler. La voix rauque d'un Frédérick Lemaître (1), son jeu qui fait fi de « la dignité sur la scène » et des « études » (2), « la grande voix de Mme Dorval » et ses « accents de nature » qui ne doivent rien à la tradition » (3), « sa poésie sans art » la destinaient à devenir « la femme du drame nouveau, l'héroïne romantique au théâtre » (4). Au contraire, une Rachel (5), qui a conquis son génie par l'étude (6), l'enfant ardente qui disait gravement à Véron dans les corridors d'un théâtre : « Je poursuis mes études (7), » et en qui ses contemporains ont reconnu, pour l'admirer (8) ou pour la railler (9), une connaissance attentive de la statuaire antique, de ses attitudes, cette « jeune magicienne » qui surprenait Béranger par son « bon sens », son « expression précise et juste », qui avait « dans la voix un peu de ce lyrisme qui se mêle aux tragédies de l'ancien répertoire et qui en rend la déclamation si difficile » (10), devait être adoptée par les ennemis du romantisme. Cette païenne violente et insensible (11) jouera sans doute les auteurs modernes, mais en les entraînant à sa suite vers l'art classique. Il est des gestes, il est des voix qui servent la cause de Shakespeare, même en interprétant Racine ; il en est d'autres qui ramènent à Racine en traduisant Scribe et Legouvé.

Dans ce conflit d'écoles, les acteurs anglais étaient venus

(1) CUVILLIER-FLEURY, *Journal*, t. I, p. 94.

(2) *Ibid.*

(3) GAUTIER, *Hist. du romantisme*.

(4) G. SAND, *Hist. de ma vie*, 1893, t. IV, p. 211. — Cf. NOZIÈRE, *Madame Dorval*, Paris, Alcan, 1926.

(5) L. BARTHOU, « la Vie artistique de Rachel », *Revue des Deux Mondes*, 1926.

(6) Quoi qu'en dise Blaze de Bury : « Idées sur le romantisme », dans la *Rev. des Deux Mondes*, juillet 1881, p. 37

(7) VÉRON, *Mémoires*, t. IV, p. 145.

(8) *Ibid.*, t. IV, p. 160.

(9) Mme DE BASSANVILLE, *Salons d'autrefois*, t. IV, p. 269.

(10) CUVILLIER-FLEURY, lettre au duc d'Aumale, 26 janvier 1843.

(11) V. Alfred DE VIGNY, *Journal d'un poète*, 1840 : « Son talent manque d'amour. » — Comte APPONYI, *Journal*, 1926, 17 nov. 1847 : « Elle ne sait pas être tendre. »

apporter des modèles de jeu romantique ; les ennemis des conventions les avaient applaudis et opposés aux comédiens français (1). Surtout, un combattant pouvait emporter la place : le public ; et l'on sait s'il fut ardent, prêt à la bataille, ce public de l'école romantique, qui crut avoir si souvent sa grande soirée, de *Léonidas* à *Hernani*, qui applaudissait une symphonie en brisant les chaises (2), protestait contre un opéra en brisant les pupitres (3), mettait en pièces, pour en faire des reliques, l'habit de l'auteur, ou réclamait à grands cris cet auteur sur la scène, la pièce fût-elle *George Dandin*, *le Médecin malgré lui*. Pourtant, la grande masse de ce public allait-elle à l'art romantique ? Bourgeois, sensible aux splendeurs du décor, empressé à des opéras dont la musique est de Meyerbeer et les paroles de Scribe, ce public demandait à ses auteurs les mêmes thèmes inépuisables que le public de tous les temps, les mêmes ridicules, les mêmes émotions. Il était tout prêt à accueillir la tragédie, quand Rachel viendrait la ressusciter, à prodiguer ses applaudissements à l'école du bon sens (4). Il trouvait chez Scribe ce niveau de sagesse et d'illusion qui convenait à ses habitudes. La bruyante jeunesse des soirées dramatiques avait vieilli bientôt : « Il n'y a plus de jeunes gens, » pouvait répondre Nanteuil à Hugo, dès le temps des *Burgraves* (5). Tandis que le romantisme cherchait encore le ton du théâtre, une classe d'auteurs dramatiques se formait aux confins de la littérature, en dehors d'elle peut-être, que n'embarrassaient pas les doctrines ou les manifestes, et qui pouvaient, selon les règles du métier,

(1) BORGERHOFF, *le Théâtre anglais à Paris sous la Restauration*. Hachette.

(2) BERLIOZ, *Mémoires*, t. I, p. 347.

(3) *Ibid.*, p. 79.

(4) C. Latreille (*la Fin du théâtre romantique et François Ponsard*, 1899, p. 378) affirme, en dépit de certains critiques et des désaveux mêmes de Ponsard, que « l'école du bon sens a existé ».

(5) Même, un an après *Hernani*, la flamme romantique était déjà assoupie dans le public de *Marion Delorme* : « Point de ces fureurs comme l'année passée, écrit Stendhal à Mareste. Le public bâille ou ne vient pas. »

faire jouer les ressorts séculaires : « Les soi-disant auteurs dramatiques par excellence, en France..., forment une classe tout à fait à part, » constatait Henri Heine dans *Lutèce*. Ainsi l'exigeaient les goûts du parterre ; et le romantisme classique, qui ne put jamais rencontrer son théâtre ni ses acteurs, ne trouva pas non plus son public.

L'effort a pourtant été tenté, et quelques grandes œuvres en témoignent. Ne pouvait-on en augurer le succès, et le romantisme est-il, comme on l'en accuse, incompatible avec le théâtre ? La loi du drame n'est-elle pas la lutte, et le romantisme n'est-il pas fait de contrastes et de conflits ? Heurter la poésie de Chatterton et le bon sens vulgaire des Beckford, des John Bell, opposer l'habit de laquais de Ruy Blas à l'âme de laquais de don Salluste, « mettre en présence deux graves et douloureuses figures : la femme dans la société, la femme hors de la société (1), » n'était-ce pas continuer, en leur prêtant une énergie nouvelle, ces combats dramatiques dont la tragédie avait offert l'exemple ? Au déclin de la tragédie et à l'aube du drame, le *Saül* de Soumet avait transmis au jeune romantisme la tradition de ces antithèses théâtrales, et un Victor Hugo avait admiré cette « balance dramatique », « ce combat entre l'être qui peut tout pour le bien et l'être qui ne peut rien que pour le mal (2), » entre le ciel et l'enfer. Le ciel et l'enfer forment le fond de tout le romantisme, comme ils forment le fond d'*Athalie*. Le romantisme pouvait donc se croire dans sa vocation naturelle en tâchant de faire ses preuves dernières au théâtre. Après Lamartine et Hugo, la musique de Rossini, la peinture de Delacroix, la scène restait à conquérir (3) : « Toutes les idées de la jeunesse étaient tournées vers le théâtre, ce centre lumineux, écrira Gautier... Le théâtre était le seul balcon d'où le poète pût se montrer à la foule. » Pour s'y installer selon la formule ordinaire du romantisme classique, ne pouvait-il suffire

(1) Préf. d'*Angelo, tyran de Padoue*.

(2) Lettre au *Moniteur*, 26 nov. 1822.

(3) V. Alexandre DUMAS, *A propos d'Antony, la Sylphide*, 1843, t. VII.

de traiter la matière romantique selon des recettes classiques?

Peut-être : et les drames les plus fameux de cette école y réussissent presque.

Que l'on en considère les personnages, les situations, les décors, les accessoires : ils sont de fabrique romantique. Ce sont des « choses ténébreuses faites par des hommes ténébreux » (1), des bourreaux, des hommes-volcans, des hommes fatals, hors la loi, des forces qui vont, des enfants trouvés, êtres mystérieux, — Antony, Gennaro, Othert, — des persécutés ou des frénétiques. Des démons ou des anges : on peut jouer les œuvres classiques de plus d'une façon, les comprendre en des sens divers, tandis qu'un rôle romantique doit se crier ou se gémir uniformément. Peu de nuances, peu d'intentions. Voici la femme passionnée et persécutée, douce comme une figure de keepsake, pure et mélancolique, née pour être broyée sous le talon du séducteur.. Pourquoi? Parce que les romantiques ont eu pour interprète accoutumée l'actrice de ce rôle, Mme Dorval. Voici le séducteur, Lovelace impertinent et tragique, dandy sûr de lui-même et de sa destinée, tantôt ardent et tendre, la voix chaude, le regard fascinateur, et tantôt brutal, cynique, agitant sa crinière, rugissant d'effroyables menaces... Pourquoi? Parce que le beau comédien Bocage savait moduler à merveille ces caressantes élégies, ou crier mieux que personne : « Mort et damnation ! » Et pourquoi tant de femmes tragiques, de princesses empoisonneuses et de reines homicides, si ce n'est qu'après avoir joué les Agrippine, Mlle George s'est mis en tête de jouer les Lucrèce Borgia? Pourquoi ces figures truculentes et fantastiques, où la poésie la plus folle s'allie au plus noir réalisme, si l'on n'a point pensé à tailler un rôle au dieu du mélodrame, Frédérick Lemaître? A peine, parfois, un *Caius Gracchus*, un *Caligula*, un *Gladiateur*, ramène, non point les personnages classiques, mais leurs costumes. Où sont ces situations familières que le spectateur reconnaissait

(1) *Lucrèce Borgia*, I, 1.

sous la majesté des noms héroïques, — un fils s'émancipant, une jalousie criminelle, une rupture? Maintenant, nous sommes en plein roman : des hommes du peuple deviennent de grands seigneurs aimés par des reines ; les disparus ne reviennent pas des enfers après quelques mois comme au temps de *Phèdre*, mais après vingt ans. Comme fond, des murs de prison, des villes se découpant dans le lointain, la Tour de Londres, Westminster, et tout le magasin d'accessoires du mélodrame, cercueils, croix de Charlemagne et « croix de ma mère », portes secrètes, escaliers dérobés, trappes. Et, pour imaginer ces êtres et ces tableaux, les poètes ont puisé chez les étrangers : la reine de *Ruy Blas* est sœur de celle du *Don Carlos* allemand ; Othbert, dans *les Burgraves*, est une « physionomie fatale que les poètes comme Shakespeare savent rêver » (1) ; il récite à Regina des vers d'*Hamlet* (2)...

Mais à ces fantômes romantiques le théâtre imprime un mouvement classique : les œuvres qui affrontent la scène doivent obéir aux conditions de la scène ; leur composition se resserre ; la digression, la flânerie romantique n'y trouvent pas leur compte ; point de scènes inutiles, de la concentration, de l'économie : dans le quatrième acte de *Ruy Blas*, qui semble s'écarter du sujet, il faut voir une « péripétie », comme la tragédie classique en ménage d'ordinaire à ce moment précis de l'action. L'unité d'action impose sa contrainte aux épisodes ; l'unité de lieu, l'unité de jour, dont on médit dans les préfaces ont souvent leur revanche dans les pièces. Les acteurs ne sortiront pas de Londres, ou de Madrid, ou de leur château ; il suffira d'un jour pour résoudre la seule question qui se pose dans *Cromwell* : Cromwell se fera-t-il proclamer roi ? — la seule aventure qui se déroule dans *Chatterton* : « C'est l'histoire d'un homme qui a écrit une lettre le matin et qui attend

(1) Note des *Burgraves*.

(2) *Burgraves*, I, 3. — V. également pour l'influence du *Torquato Tasso* de Goethe sur *Chatterton*, G. DALMEYDA, *Goethe Jahrbuch*, 1902, p. 177-185.

la réponse jusqu'au soir ; elle arrive et le tue (1). » Certes Vigny réclame pour le poète le droit de parer sa pensée d'« un vêtement composé de mille pièces », après lui avoir donné un vêtement simple (2). Mais c'est du vêtement simple que s'accommode le mieux le drame français. Un Gustave Planche pourra reconnaître dans *Chatterton* la sobriété des classiques, en augurer leur retour prochain : « Une pièce en trois actes qui repose tout entière sur la solitude et la pauvreté d'un poète, écoutée avec une attention religieuse, a prouvé aux plus incrédules qu'il y a place sur notre scène pour autre chose que l'entraînement des sens et la pompe du spectacle (3). »

Peu de matière et beaucoup d'art, — qui penserait qu'on pût faire grief aux Hugo et aux Vigny d'avoir suivi trop fidèlement la classique prescription de Racine ? C'est le grief que Duvert et Lauzanne, dans leur parodie, formulent naïvement contre *Hernani*. Il y a, disent-ils sans bien s'en apercevoir, trop peu de matière, dans ce drame, et trop d'art :

*Jamais tailleur adroit, quelques efforts qu'il fît,
Avec un quart de drap n'a pu faire un habit,
Et jamais pâtissier, quelque soin qu'il y mette,
Ne fait d'un peu de pâte une énorme galette.*

Balzac raille *Chatterton* de la façon dont on a raillé *Bérénice* : « Premier acte, déclare-t-il : Dois-je me tuer ? — Deuxième acte : Je dois me tuer. — Troisième acte : Je me tue. » C'est-à-dire que si notre tragédie est « une crise », selon le mot célèbre, notre drame en est une aussi.

Au théâtre, l'auteur est face au public ; sa liberté en est contrainte ; il lui faut, au moment où il sort de la vérité, ménager la vraisemblance. Pour que la reine aime Ruy Blas, le poète dépouillera d'abord le laquais de sa souquenille. Vous étonnerez-vous que cette reine captive sorte si

(1) *Dernière nuit de travail*, en tête de *Chatterton*.

(2) *Ibid.*

(3) *État du théâtre en France*, 1837.

aisément la nuit? La poète a pris soin de prévenir l'objection :

...*Il n'est rien*
De tel qu'une prison bien austère et bien sombre
Pour vous faire chercher et trouver dans son ombre
Ce bijou rayonnant nommé la clef des champs (1).

Si l'imprudence de Frédéric Barberousse vous semble inadmissible, voici la justification de l'auteur des *Burgraves* :

Je sais que c'est ainsi
Que tu fais d'ordinaire et que c'est de la sorte
Que l'épée à la main, seul, brisant une porte,
Criant tout haut ton nom, tu pris Tarse et Cori (2).

Cet empereur, « que rien qu'à sa folie on aurait reconnu », agit selon son caractère. Si l'on juge singulier que les ennemis de Lucrèce Borgia soient venus se mettre en son pouvoir, Victor Hugo donne ses raisons (3). Il tient même une citation de Tacite en réserve : « A ceux qui trouvent, par exemple, que Gennaro, personnage construit par la fantaisie du poète, est tenu d'être plus *vraisemblable* que l'historique Drusus de Tacite, *ignarus et juveniliter hauriens*. » Le poète ou le romancier peut écrire selon sa loi. La loi de l'auteur dramatique est celle de son public. Entre eux les échanges sont nécessaires ; si le dramaturge ne se croit pas toujours en chaire (4), il sent du moins le poids d'une responsabilité. A tout moment la critique le lui rappelle. Vigny peut raconter sans grand péril dans *Stello* l'histoire de Chatterton ; mais s'il la met sur la scène il se défend d'avoir tenté l'apologie du suicide (5). La morale romantique s'acclimate difficilement au théâtre ; l'individualisme n'y vit pas à l'aise. Sans cesse le jugement général y réclame ses

(1) *Ruy Blas*, III, 1.

(2) *Les Burgraves*, II, 6.

(3) *Lucrèce Borgia*, II, 1.

(4) Préf. de *Lucrèce Borgia* : « Le théâtre est une chaire. »

(5) Pour *Chatterton*, cf. l'édit. E. Lauvrière, Oxford, 1908, et l'édit. Schneegans, Bibliotheca Romanica.

droits. « Quand les défauts d'une tragédie ont cela de particulier qu'il faut pour en être choqué avoir lu l'histoire et connaître les règles, le grand nombre des spectateurs s'en aperçoit peu, parce qu'il ne sait que sentir. Aussi le grand nombre juge toujours bien (1). » Ces lignes de Hugo pourraient se trouver dans les *Réflexions sur Longin*. Le poète aurait mauvaise grâce à se piquer d'orgueilleuse solitude, quand son œuvre emprunte la voix des acteurs et s'adresse à tant de spectateurs divers. Le *moi* modèle à sa guise une élégie ou une ode, mais non pas un drame. Si *Hernani* et *doña Sol* répètent en vers les *Lettres à la fiancée*, les lettres de la fiancée, ils déguisent leurs voix. Musset, que la génération suivante rangera parmi les *Montreurs*, a jeté l'anathème aux « montreurs » de la scène (2).

Ici, la confession poétique n'est plus de saison, ni le jeu égoïste, ni les âmes d'exception. Les monstres mêmes auxquels l'artiste prête la vie doivent intéresser les hommes par quelque aspect d'humanité : « Dans votre monstre mettez une mère, et le monstre intéressera (3)... » Cet art qui parle à l'homme doit montrer l'homme : « Tout doit être subordonné à ce but. L'homme sur le premier plan, le reste au fond (4). » Cet homme, sans doute, sera un héros ou un misérable. Mais l'humanité moyenne, — le personnage classique, qui n'est ni tout bon, ni tout méchant, — ne peut être proscrire du théâtre : « Faites, si vous voulez,... marcher dans vos drames des statues, faites-y ramper des tigres ; mais entre ces statues et ces tigres, mettez des hommes. Ayez la terreur, mais ayez la pitié (5). » La terreur, la pitié, l'homme... Où sommes-nous ? Près d'Aristote ou de Shakespeare ?

Shakespeare lui-même n'est-il pas le modèle de ce roman-

(1) *Littérature et philosophie mêlées*.

(2) *Les Vœux stériles*.

(3) Préf. de *Lucrèce Borgia*. N'est-ce pas une réminiscence du précepte de Boileau : « Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux, etc. »

(4) Note de *Ruy Blas*.

(5) Préf. des *Burgraves*.

tisme qui maintient l'essentielle vérité classique, qui transfigure l'homme, tout en restant humain? « Shakespeare, comme Michel-Ange, semble avoir été créé pour résoudre ce problème étrange dont le simple énoncé semble absurde : rester toujours dans la nature, tout en en sortant quelquefois. — Shakespeare exagère les proportions, mais il maintient les rapports. Admirable toute-puissance du poète ! Il fait des choses plus hautes que nous qui vivons comme nous. Hamlet, par exemple, est aussi vrai qu'aucun de nous, et plus grand. Hamlet est colossal et pourtant réel. C'est que Hamlet, ce n'est pas vous, ce n'est pas moi, c'est nous tous. Hamlet, ce n'est pas un homme, c'est l'homme (1). » La psychologie, que l'on croyait oubliée, garde sur le drame les droits que lui avait conférés la tragédie. On nous promettait du spectacle, et on nous présente surtout des sentiments : c'est dans la coulisse que s'exécutent les meurtres, dans *Ruy Blas* aussi bien que dans *Horace*. Et, dans cette étude de l'âme où il s'essaie après les classiques, le drame français laisse à l'amour la place prépondérante (2) ; il s'efforce à créer des êtres qui aiment, qui vivent, dont les sentiments et les caractères évoluent. Brusques évolutions, artificielles peut-être, qui consistent à être « rêveur et profond au premier acte, mélancolique au deuxième, grand, passionné et sublime au troisième... », ou « patriarche au premier acte, héros au deuxième, père au dernier » (3). Les physionomies de Pauline et de Phèdre sont plus nuancées ; le romantisme n'a pas ravi leur secret aux classiques. Mais il le leur a demandé.

Il s'est même hasardé au pastiche. Non point seulement à ces pastiches du style dix-septième siècle auxquels Victor Hugo peut se divertir en mettant en scène Marion Delorme ou Gérard en faisant parler Laforêt, à ces grâces du dix-huitième siècle que ressuscite le Vigny de *Quitte pour la peur*. En un siècle où Marivaux était fêté sur le théâtre, —

(1) Préf. de *Marie Tudor*.

(2) « Dans toute œuvre, si sombre qu'elle soit, il faut un rayon de lumière, c'est-à-dire un rayon d'amour. » (Préf. des *Burgraves*.)

(3) Notes de *Ruy Blas* et des *Burgraves*.

« parce qu'il était, disait Geoffroy, maniéré, précieux et métaphysique (1) », — il n'était pas malséant de marivauder. Hugo mettait quelque coquetterie à placer les noms de Corneille, de Molière, dans ses préfaces ; et, s'il y plaçait aussi celui de Shakespeare, il insinuait volontiers que Shakespeare représentait pour lui Corneille et Molière réunis (2). Il semble qu'il veuille assembler dans son drame tous les classiques : « Le drame tel qu'il le sent, le drame tel qu'il voudrait le voir créer par un homme de génie, le drame selon le dix-neuvième siècle, ce n'est pas la tragi-comédie hautaine... de Corneille ; ce n'est pas la tragédie abstraite et discrètement élégiaque de Racine ; ce n'est pas la comédie profonde, sagace, pénétrante... de Molière ;... ce n'est pas plus que tout cela, mais *c'est tout cela à la fois*... (3). » C'est une fusion des traits épars des classiques ; et un *Hernani* par exemple, contient les éléments d'un *Cid* et d'une *Clémence d'Auguste* (4).

Eschyle, — « Shakespeare l'Ancien », — hante aussi les rêves tumultueux du drame romantique. Ce n'est pas seulement pour construire un ingénieux parallèle que Victor Hugo évoque la trilogie du vieux poète à propos des *Burgraves*, parle de Thessalie, de Jupiter, de titans à propos d'Allemagne, de Frédéric Barberousse, des Burgraves : ces sou-

(1) *Journal de l'Empire*, 14 mars 1807.

(2) « Le but du poète dramatique... doit toujours être... de chercher le grand comme Corneille, ou le vrai comme Molière, ou mieux encore... d'atteindre tout à la fois le grand et le vrai, le grand dans le vrai, le vrai dans le grand, comme Shakespeare. » (Préface de *Marie Tudor*.)

(3) *Ibid.*

(4) C'est dans le détail même des drames, que l'on pourrait poursuivre les réminiscences classiques : on rapprocherait : « Mais Corneille a du bon parfois » (*Marion Delorme*) et « le Corneille est joli quelquefois » de Boileau. — Le « Tue ou meurs » des *Burgraves* (II, 6), et le « Meurs ou Tue » du *Cid*. On retrouverait le héron de La Fontaine dans le don Guritan de *Ruy Blas* : « Oh... le pauvre héron... Un vieux comte amoureux rêvant sur une patte, » ou le lion de la fable dans ce vers de *Ruy Blas* (III, 2) :

Expire dans cet antre, où ton sort se termine,
Triste comme un lion mangé par la vermine.

venirs antiques étaient réellement présents au cœur du drame. Des mots comme : « C'étaient des guerres de géants (1), » ou : « le vieux Titan du Rhin (2), » des images comme celles-ci : « Vaincu, rongé vivant par l'aigle de l'Empire... Cloué, dernier Burgrave, à son rocher (3), » éveillent des résonances classiques. Le Job qui se compare à Prométhée a lu Eschyle assurément. Les tragédies ont nourri l'enfance des romantiques et aussi l'Épître aux Pisons : Hugo déclare qu'il veut faire couler de « ces larmes dont parle Horace : *Si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi* » (4).

Ce qui restait de romantique dans le drame l'écartait de la scène, le poussait vers d'autres genres. Vers le lyrisme, — « ces élans de l'âme au-dessus de la situation, ces ouvertures de la poésie à travers le drame, si rares chez nos grands auteurs du dix-septième siècle (5). » Vers l'épopée, — et les idées dramatiques d'un Hugo, celle des *Burgraves* en particulier, ce tableau des générations successives, sont des idées de poète épique. Vers le roman : entre les thèmes dramatiques de Victor Hugo et ses thèmes romanesques, que d'analogies, quelle confusion parfois (6) : la Tisbé, Fantine, Ethel, Regina, Triboulet, Quasimodo,... peuple d'ombres semblables, peuple d'idées ! Car ce sont les grandes idées abstraites, autant que les beaux vers, qui font les mauvaises pièces. Quand un auteur se fixe pour pro-

(1) *Les Burgraves* I, 2.

(2) *Ibid.*, I, 7.

(3) *Ibid.*, III, 1.

(4) Note de *Ruy Blas*.

(5) Th. GAUTIER, *Histoire du romantisme*.

(6) Mêmes moines étranges chantant des chants de mort dans *Notre-Dame de Paris* et dans *Lucrèce Borgia*; les « deux hommes vêtus de noir » qui traversent une scène de *Lucrèce Borgia* se retrouvent au titre d'un chapitre de *Notre-Dame de Paris*. Triboulet conjurant les passants de lui rendre sa fille, Marion Delorme adressant ses supplications aux soldats, ont le même délire que la Sachette du roman; et l'enfant volé par les bohémiens, dont la perte ravage ici sa mère, là son père, s'appelle dans un roman la Esmeralda, dans un drame Othert.

gramme en tête d'un drame, de « faire d'une abstraction philosophique une réalité dramatique » (1), redoutons de n'y trouver ni drame, ni réalité, et, avouons peut-être, avec l'opinion consacrée, que le genre dramatique et le genre romantique ne s'accordent pas aisément.

Définit-on le romantisme comme le triomphe de la libre fantaisie et de l'imagination, on ne peut guère l'accommoder au théâtre qui exige tant d'ordre, de construction, d'obéissance aux règles de la logique et à celles du métier. Préfère-t-on le définir par le goût de la solitude, par le déchaînement du *moi* : le théâtre est un art social par son objet et ses conditions. Ou encore si le romantisme est amour de l'art, art pour l'art, chatoiement du style, de la rime, le théâtre est avant tout la vie ou l'illusion de la vie, y fallût-il un peu de méchant style ou quelques rimes bâtardes. Talma disait aux auteurs : « Surtout, pas de beaux vers ! » La nature du romantique se trouve à tout moment gênée, sur la scène, et les colères de la *Lettre à d'Alembert*, — Jean-Jacques est lui-même auteur de théâtre, — n'ont peut-être pas d'autre cause. Quand Rousseau vante ces jeux mâles et républicains, ces comédies sans comédiens et ces tragédies sans théâtre, il aspire au drame de la nature. Et voilà peut-être le fond même du conflit, le malentendu primordial : le romantisme, comme son maître Jean-Jacques, se flatte d'obéir à la nature, et le théâtre est tout artifice, trompe-l'œil chez les plus habiles, illusion chez les plus grands (2).

« Il était comme moi-même mal né pour la scène, » dit Lamartine de Balzac dans son *Cours familial*. Le romantisme a dû faire plus d'une fois le même aveu. Il a composé ses premiers drames sans les porter devant le public :

(1) *Préface des Burgraves*.

(2) Cf. Lionel LANDRY, « Classicisme et romantisme » (*Mercur de France*, 15 juillet 1927) : « Le théâtre apparaît d'ailleurs comme la partie la moins romantique de son œuvre (de Victor Hugo). La forme du théâtre comporte par elle-même des nécessités de structure, de composition générale, qui l'inclinent vers le classicisme. »

Cromwell, le théâtre de Clara Gazul (1), les scènes historiques des Vitet, des Loève Veimars (2). Il s'est attardé à ses dernières pièces dans « le théâtre en liberté » sans regarder vers la scène. Et s'il a rencontré le vrai théâtre, c'est presque sans y songer, en de petites œuvres qui sont un spectacle dans un fauteuil, qui ont pour premier décor les feuillets de la *Revue des Deux Mondes*. Musset, qui n'entrera au Théâtre-Français qu'avec Buloz, a d'abord, après l'échec de sa *Nuit vénitienne*, enfermé en lui-même l'acteur, le public, le théâtre, et aussi, en sourdine, une subtile musique de scène. Il a déroulé sa fantaisie autour de quelque grand lieu commun, très clair et très général, comme on se plaisait à en illustrer dans les salons depuis Carmontelle et au temps de Théodore Leclercq : qu'il est dangereux et cruel de badiner avec l'amour, qu'il ne faut jurer de rien... Ces vérités ne datent pas de 1830, et c'est pourquoi elles ne « datent » pas. Elles n'appartiennent pas en propre aux Burgraves ou aux bandits d'Estramadoure, aux lionnes ou aux dandies ; elles sont de l'expérience universelle. Aussi, qu'importent le lieu et l'heure, le peuple et le décor, — Bavière de *Fantasio*, Hongrie ou Bohême de *Barberine*? « La scène est où l'on voudra, » comme souvent chez les classiques. Et les personnages sont des contemporains de Bandello, de Shakespeare et de Marivaux tout à la fois. La Russie a pu les reconnaître avant la France même, parce qu'ils sont de tous les pays. La plus parfaite réussite du romantisme au théâtre a été une rencontre avec le classicisme.

Mais le théâtre avait usé les forces du romantisme. Il l'avait contraint à trop de concessions et ne l'en avait pas récompensé. Le sort malheureux des *Burgraves*, au moment où Ponsard ramenait l'antiquité et ne reconnaissait que la souveraineté du bon sens (3), achevait de montrer qu'il est

(1) V. cependant E. BOUVIER, *les Débuts de Mérimée au théâtre (Mélanges Lanson)*.

(2) M. TROTAIN, *les Scènes historiques*, étude sur le théâtre livrésque à la veille des drames romantiques, 1924.

(3) C. LATREILLE, *loc. cit.*

vain de soumettre les génies romantiques aux conditions d'un art classique.

II. — L'ÉPREUVE DE LA CRITIQUE.

La critique achèvera l'œuvre du théâtre. Et pourtant elle avait fait, pour comprendre le romantisme et l'aimer, un effort qui ne sera perdu ni pour la critique, ni pour le romantisme : celui-ci y a souvent gagné de s'incorporer une part de la tradition classique, et le romantisme classique a été en partie l'œuvre des Villemain, des Sainte-Beuve, des Chasles, des J.-J. Ampère. Quant à la critique, même quand elle s'écartera des romantiques, elle ne répudiera pas les gains qu'elle aura faits auprès d'eux.

La critique du dix-neuvième siècle a été dès l'abord et est restée romantique dans ses curiosités cosmopolites et dans son sens de l'histoire. Sainte-Beuve même va puiser chez les Anglais, cherche à retrouver par delà leur image conventionnelle, le vrai Goethe, le vrai Dante : « Il est bon de voyager quelquefois, dit ce bourgeois casanier ; cela étend les idées... » Et la critique se fait voyageuse. Chasles, durant des années, oublie la France, devient Anglais ; Planche déclare : « En s'interdisant l'Europe, la France serait coupable d'aveuglement et de paresse (1) ; » Saint-Marc Girardin court les routes d'Allemagne avant celles de Grèce. Il lui faut connaître le cadre des beaux vers qu'il aime ; il lui faut le Pausilippe pour lire Sannazar (2), un jardin italien pour lire Pétrarque (3). Ainsi pour Ampère (4), ainsi pour Marmier.

Ce goût de la couleur vraie et du concret pousse la critique vers l'histoire. Elle place les livres à leur date ; elle

(1) *Portraits littéraires*, 1848, t. II, p. 356.

(2) *Souvenirs de voyages et d'études*, t. I, p. v et 18.

(3) *Ibid.*, p. v.

(4) Sur J.-J. Ampère, cf. L. DE LAUNAY : *Un amoureux de Mme Récamier*, 1927.

montre chaque auteur « *en place* dans son siècle » (1); elle sent toute la gravité d'un « anachronisme moral » (2). Aux « divisions méthodiques » (3), au dogmatisme, elle substitue les physionomies individuelles; elle rend aux génies d'autrefois leur figure, leurs démarches, leurs gestes, leurs maladies surtout, demande au corps le secret de l'esprit. L'érudition arrache aux textes ces tranches de vie que d'autres genres demandent, au même moment, à l'imagination. Et ainsi la critique accomplit, dans son domaine, une œuvre parallèle à celle du romantisme. Parallèle et solidaire : car elle reste en contact avec la littérature générale, se flatte de la connaître, parfois de la servir. Plongée dans le courant des événements quotidiens, elle tient compte des propos du jour, s'infléchit au hasard d'une causerie. « La vraie critique à Paris se fait en causant, avoue Sainte-Beuve : c'est en allant au scrutin de toutes les opinions et en dépouillant ce scrutin avec intelligence que le critique composerait son résultat le plus complet et le plus juste (4). » L'actualité, les publications du jour, une vogue, ont dicté d'ordinaire ces pages dont le premier cadre fut une revue ou un journal. Longtemps même la critique s'est donné pour tâche de découvrir le talent à son apparition, d'être « la vigie », d'« enregistrer à temps » (5), de « s'interposer entre le poète et la foule » pour « expliquer aux esprits indifférents et blasés... la pensée qui a présidé à la conception et à l'exécution d'une œuvre poétique » (6). Elle use de la langue même des écrivains, leur emprunte leurs images pour parler d'eux, et l'on dirait qu'elle tente de rivaliser avec leur génie, de se mettre à leur pas.

(1) *Lundis*, t. I, 1850 : *Des lectures publiques*.

(2) Reproche de Sainte-Beuve à Lamartine, *ibid.*, 1852, p. 28 et 59.

(3) *Lundis*, 1868, t. XI, p. 351.

(4) SAINTE-BEUVE, *Lundis*, 1852, t. I, p. 353.

(5) SAINTE-BEUVE, *Portraits contemporains*, t. II, p. 100 (article de janvier 1833 sur Alfred de Musset).

(6) Gustave PLANCHE, *les Amitiés littéraires*, 1836 (*Portraits litt.*, 1848, t. II, p. 256).

C'est que plus d'un de ces critiques a passé par le cénacle : durant quelques années les barrières se sont ouvertes, entre critiques et créateurs, ont laissé filtrer des échanges : Gustave Planche a mis sa connaissance de l'anglais au service des *Odes* et des *Ballades*; pour lui, Deschamps était Émile, Vigny était Alfred (1); il avait le ton du cénacle, et il s'était tracé ce programme d'alliance fraternelle entre le poète et le critique, entre « l'inspiration surveillée par la réflexion » et « la réflexion fécondée par le spectacle permanent de l'inspiration » : « Le poète et le critique, en vivant dans une intime familiarité, s'instruisent mutuellement et agrandissent chaque jour le champ de leur pensée (2); » un Jules Janin regarde la jeune littérature avec amitié, et il ne lui déplait pas de faire, devant elle, figure d'un Diderot; il se fait, contre Nisard, le champion de « la littérature facile »; il reste, quoi qu'en dise Hugo (3), dans ces rangs que la critique commence à désertir. Et il ne reste pas seul : toute une part de la critique se refuse le plaisir facile de gourmander l'imagination. Tel un truculent, un turbulent, comme Chasles, rétif à la sagesse académique, étouffant dans la grisaille de la critique officielle, éclatant même contre la formule éclectique du romantisme classique : « Un peu de Delille, un peu de Victor Hugo, un peu de Rollin, un peu de Shakespeare... (4), » maintenant, au sein même de la *Revue des Deux Mondes* et du *Journal des Débats*, le culte des excentriques, l'originalité vigoureuse ou burlesque.

Combien de ces critiques ne sont-ils pas eux-mêmes des créateurs qui gardent la nostalgie de l'œuvre créatrice ! Ceux qui ont quitté le cénacle pour les besognes du journalisme avaient souvent rêvé le destin d'un Victor Hugo. La critique a été pour un Sainte-Beuve le deuil éclatant de

(1) Note de Vigny, 1857, dans : E. DUPUY, *Vigny*, t. I, p. 364. (Cf. *ibid.*, p. 342, lettre de Planche à Vigny, 25 oct. 1830.)

(2) PLANCHE, *loc. cit.*

(3) Lettre du 2 novembre 1829 où il accuse Janin d'avoir fait une « défection fatale ».

(4) CHASLES, *Mémoires*, 1877, 2^e édit, t. II, p. 50.

la poésie et du roman. Il y garde ce « je ne sais quoi » (1) qui manque, il le sait, aux Daunou (2), aux Villemain (3). Il répète à Guizot qui parle de poésie le mot de Goethe : « Celui qui veut comprendre le poète doit aller dans le pays du poète (4). » Il y est allé. Et cette critique sensible qui aime les poètes a renoncé aux vieilles chicanes, compris les tourments du génie, pris part à ses angoisses. Un Sainte-Beuve a vécu les inquiétudes d'un Lamennais et rejoint celles de Port-Royal ; à l'Abbaye-aux-Bois, il a cru vivre dans l'ombre de Port-Royal (5), qui accueille à la fois les esprits classiques et les cœurs romantiques. Cette critique accueillante était l'amie, la modératrice du romantisme.

Elle le servait, en découvrant ses premières sources classiques, en cherchant, dans les rangs du vieux jansénisme, des Joseph Delorme recueillis, des Lélia repentantes (6), ou, dans « les larmes de Racine », un romantisme subtil. Le romantisme des classiques, Sainte-Beuve s'en est avisé dès ses premières campagnes. Jules Janin, dans les *Débats*, s'est plu à placer Corneille, Racine, Molière, dans la compagnie de Hugo (7). En attirant le classicisme aux romantiques, la critique leur demandait en échange la sobriété du goût, le sacrifice de leurs excès ; à écouter Gustave Planche ou Sainte-Beuve, ils auraient écrit plus de *Méditations*, moins d'*Orientales* ; un lakisme français serait né, où les images familières n'auraient pas été altérées d'adultères nuances (8) ; Lamartine aurait renoncé à sa « manière

(1) *Lundis*, t. I, p. 9-10.

(2) *Ibid.*, 1853, t. VI, p. 404.

(3) *Ibid.*, t. I, p. 88. — Et aux Hoffmann (*ibid.*, 1852, t. I, p. 305), et aux Saint-Marc Girardin (*ib.*, p. 9).

(4) *Ibid.*, t. VI, p. 127.

(5) *Ibid.*, t. I, p. 97.

(6) Cf. MICHAUT, *Sainte-Beuve avant les Lundis*, 1910, p. 403.

(7) « Il admire Corneille, Racine, Molière à l'égal d'Hugo et pour les mêmes raisons. Il fut un de ceux qui inventèrent le réalisme et le romantisme des classiques. » (Jules LEMAITRE, *Livre du centenaire du Journal des Débats*.)

(8) Cf. SAINTE-BEUVE, article sur les *Chants du crépuscule*, et *Lundis*, t. XI, 1858, p. 187.

de plus en plus immodérée » (1) ; Hugo aurait surveillé, réfréné sa force ; Joubert, Fénelon, auraient pu agréer ce romantisme auquel Sainte-Beuve aurait dicté sa devise : « Tout l'art est dans la mesure (2) » ; romantisme intime, dont Joseph Delorme a inspiré le goût au poète des *Harmonies*, et qui aurait été l'épanouissement discret du classicisme des romantiques.

La poésie, après avoir fait mine de suivre les critiques sur cette pente qui mène à la prose, reprit bientôt son allure indépendante ; et plus d'un critique ne le lui pardonna pas. Dès avant 1830, cette scission se préparait, que les conséquences de 1830 vont précipiter : brouilles personnelles, amertume d'avoir servi sans profit des gloires égoïstes (3). L'encens des critiques tourne à l'aigre. Leur poésie rentrée se change en rancune contre les poésies épanouies. Ils se voient traiter en élèves plutôt qu'en juges : les romantiques ont tant de peine à accepter des juges ! Il ne reste au critique que la besogne sans joie des journalistes, cette « journée d'un journaliste », que Planche a décrite de si sombres couleurs dans le livre des *Cent et Un*. La malveillance peut seule soulager une telle satiété ; elle rend au goût émoussé le piquant de l'ironie et du scandale. Le romantisme était épris de grandeur, même fausse, et la critique curieuse de vérité, même petite. Un mot de Sainte-Beuve sur Mme du Deffand, « cet esprit beaucoup trop pénétrant pour être indulgent » (4), un mot de Chasles sur Sainte-Beuve « cancanier, amoureux du petit » (5), indiquent la voie glissante qui peut mener des *Lundis* aux *Guêpes*. Comment être indulgent pour les poètes et les romanciers en un temps où leur orgueil éclate si naïvement, où Victor Hugo s'appelle Olympio, où Eugène Sue joue au pon-

(1) *Lundis*, t. I, 1852, p. 323.

(2) *Ibid.*, p. 323.

(3) « Vous leur avez tout donné, vous vous êtes diminués pour eux... vous êtes usés à leur endroit. » (SAINT-EUVE, *Lundis*, XI, p. 444).

(4) *Lundis*, t. I, 1852, p. 307.

(5) *Mémoires* de CHASLES, 1877, t. II, p. 251.

tife (1)? « Ni rois, ni sujets, proteste fièrement Gustave Planche : que la poésie et la critique se donnent la main (2). » Réclamer l'égalité, c'était déclarer la guerre.

Guerre héréditaire et naturelle de la critique et du génie créateur. Quand la demeure du poète est devenue « trop étroite pour contenir ses admirateurs », déclare Planche, et que son triomphe l'a enivré, « le critique en abandonnant le poète accomplit un acte de bon sens et de dignité » (3). Le poète abandonne aussi le critique, et il est peu de manifestes romantiques ou de préfaces qui ne jettent l'anathème aux haines stériles de la critique (4). « Jamais plaideurs n'ont maudit leurs juges, écrit Planche en 1835, dans son article *De la critique française*, comme les poètes d'aujourd'hui maudissent leurs critiques. » Une mutuelle déception succède aux amitiés trahies : « En 1835, nous étions, hélas ! arrivés à la sagesse qui ressemble toujours un peu au désenchantement (5). » Les uns semblaient mentir à leurs premiers encouragements, les autres à leurs premières promesses. N'entrait-on pas dans une de ces ères où l'on ne parle que de création, d'invention, au moment même où la fécondité, l'originalité, se sont taries sans remède (6)? De juge, le critique devenait médecin, dénonçait les maladies de l'art : « L'art est malade, » déclarait Planche dans son *Salon* de 1831, et il demandait « un habile médecin ». Le traitement que la critique va proposer à ce malade consistera surtout à renoncer au romantisme pour prendre l'humeur et les mœurs de la critique elle-même.

Le romantisme aurait voulu rompre avec les idées communes et avec maintes traditions. Or la critique tire une part de sa force des traditions et des lieux communs.

(1) Gustave PLANCHE, *Port. littér.*, 1848, t. II, p. 99.

(2) G. PLANCHE; *les Royautés littér.*, 1834.

(3) G. PLANCHE, *les Amitiés littér.*, 1836.

(4) Cf. Th. GAUTIER, préf. de *Mademoiselle de Maupin*.

(5) Saint-Marc GIRARDIN, *Souvenirs de Voyages et d'Etudes*, t. II, p. 347.

(6) CHASLES, *Etudes sur la littér. et les mœurs des Anglo-Américains au dix-neuvième siècle*, p. 8.

Son rôle est de comparer et elle ne manque pas de faire appel aux souvenirs illustres, aux maîtres anciens. Elle cède même à la facile tentation d'écraser les vivants sous les grands morts. C'est un jeu que Sainte-Beuve reproche à Planche ; mais Sainte-Beuve lui-même aurait-il présenté tant d'excuses aux classiques, regretté ses anciennes libertés envers Boileau, s'il avait gardé sa ferveur première au cénacle ? Sa culture même, sa lecture, inclinent la critique au dédain : « Il y a, disait Planche, dans l'intimité des hommes qui ne sont plus, quelque chose de grave qui détourne la pensée de nouvelles épreuves. Quand on s'est composé un cercle choisi d'esprits rares et puissants... l'âme fière de ces glorieuses amitiés se fait prier plus d'une fois pour engager sa confiance à de nouvelles affections (1). » Ombrageuse, elle dénierait au génie le pouvoir d'innover en dehors des lignes amorcées par les maîtres : « Les plus hardis génies, quel que soit l'ordre d'idées auquel ils s'adressent, peuvent bien modifier la tradition, c'est-à-dire la continuer au nom d'un principe nouveau, mais jamais l'abolir et l'effacer (2). » Le romantisme aspire à s'affranchir des livres, et la critique est livresque par essence ; elle demande au poète qui aime, souffre et chante, de se rappeler comment d'autres ont chanté, souffert, aimé avant lui ; un paysage est pour elle un état d'âme, mais d'une âme illustre ; à Naples, elle récite Virgile (3) ; auprès du Coppet de Mme de Staël, du Clarens de Jean-Jacques, elle éprouve le besoin d'un accompagnement littéraire, le besoin, comme dit Sainte-Beuve,

*De ressaisir au cœur l'écho d'un cœur sorti,
De chercher au sentier ce qu'un autre a senti...*

Le romantisme a l'ambition de l'originalité ; et la critique lui en conteste le droit. Elle ne renonce pas sans lutte aux idées générales qui forment le seul lien par lequel elle

(1) *Les Royautés littéraires.*

(2) *Portraits littér.* de Gustave PLANCHE, 1848, t. II, p. 206.

(3) Saint-Marc GIRARDIN, *loc. cit.*, t. I, p. 20.

communiquer avec le génie. Celui-ci peut vivre dans les cénacles ; elle y dépérit. Chargée, comme le dit Planche, de s'interposer entre la foule et le poète, elle est tentée de condamner chez celui-ci ce qui l'écarte de celle-là. La tâche du journaliste impose d'incessantes relations avec les idées communes (1). La critique n'est pas œuvre individuelle : le public y collabore au jour le jour : « Le mérite des bons articles de journaux, déclare Saint-Marc Girardin,... c'est d'entrer si bien dans la pensée de tout le monde qu'ils ne sont plus la pensée de personne, qu'ils n'ont plus ni nom ni date, et qu'ils sont un des éléments du sens commun (2). » N'est-ce pas une conclusion de classique, et Boileau parlait-il autrement dans sa préface de 1701 ?

A une époque où le romantisme affranchissait l'individu par l'imagination ou le sentiment, la critique restait la dépositaire de ce domaine public, l'intelligence. Au milieu des effusions du lyrisme, elle trouvait sa vocation dans l'analyse, réagissait contre un art d'où les idées semblaient exclues. Comme elle n'a guère prise que sur les choses de l'esprit, elle résistait à ce réalisme tout physique où l'esprit se cachait. Même dans ses pages de romancier, un Sainte-Beuve reste un analyste et un critique. Il observe et s'observe dans le jeu des sentiments ; il ne les exalte pas avec une foi romantique : il les dissèque avec une intelligence de sceptique, il est le témoin qui contemple, pour jouir et comprendre, les spectacles les plus émouvants. En face du romantisme envahi par la sensation, la critique cherche à comprendre, fait appel à un art qui comprenne. Entendez Sainte-Beuve prendre parti contre ces descriptions toutes physiques, qui, de Balzac, gagnent jusqu'à

(1) Même Sainte-Beuve, homme de cénacle, prend acte, sans regret trop vif, de la fin des Athénées, des cénacles, de ces « théories délicieuses..., de ces jouissances raffinées », de ces « réunions littéraires choisies, entre soi, à huis clos », de cet « *Odi profanum vulgus* », qui n'est plus de mise après 1848 (*Lundis*, 1852, t. I, p. 232.)

(2) Saint-Marc GIRARDIN ; *loc. cit.*, t. II, p. iv.

Cousin (1), jusqu'à Lamartine (2), altèrent l'art, énervent la psychologie. Ou encore Planché appeler la fin « de la poésie extérieure » (3), « une réaction spiritualiste dans toutes les formes de l'art littéraire », le retour « des passions humaines » et la déroute des hauberts, des tabarts, des surcots » qui les avaient remplacées (4). Il aperçoit dans un *Chatterton* la promesse de ce changement, la revanche d'un art classique sur « l'entraînement des sens » (5), et il attribue à la critique le mérite d'avoir hâté cette évolution : « Il est très vrai, écrit-il, en 1839, que la France, il y a sept ans, ...préférerait la poésie qui se voit à celle qui se comprend... Aujourd'hui, le goût public a changé ; la majorité, instruite par la discussion, s'est ralliée à l'opinion de la minorité, et demande à la poésie autre chose que le plaisir des yeux (6). »

Le romantisme s'égarait dans ses nuages au moment même où la science s'annexait la critique : le dédain même des poètes rejetait les critiques vers les savants, les engageait dans les voies de l'esprit positif ; et quand la nouvelle génération des Taine, des Renan, cherchera ses maîtres parmi ses aînés, ce sont des critiques qu'elle nommera. L'ancien « carabin » Sainte-Beuve, l'ancien « carabin » Gustave Planché, ont pu traverser un moment les chapelles littéraires ; mais on sent que leurs origines ne sont pas là. Leur critique cherche des idées nettes, se refuse aux confusions, ordonne et classe. *Port-Royal*, malgré ses méandres, aboutit, conclut, établit des rangs, discerne le bon, le mauvais, trace les limites du génie qui séparent un Pascal d'un Arnauld. Chasles réclame « le classement et le discernement... des diverses valeurs » (7). La critique se donne une mission scientifique.

(1) SAINTE-BEUVE : *Lundis*, XI, 1868, p. 416.

(2) *Ibid.*, t. I, 1852, p. 26.

(3) 1832, à propos de *Lucrèce Borgia*.

(4) G. PLANCHÉ, *Portr. littér.*, t. I, p. 298.

(5) *Ibid.*, t. II, p. 216.

(6) GUSTAVE PLANCHÉ, *Portr. littér.*, 1848, t. I, p. 145.

(7) CHASLES, *Mémoires*, 1877, t. II, p. 249.

Et aussi une mission morale : car on combat, sans même sans s'en aviser, le désordre moral, dès que l'on combat celui de l'intelligence. Le romantisme risque d'égarer pêle-mêle toutes les passions, tous les instincts, de les revêtir uniformément d'un caractère sacré. La critique, étant discernement, résiste à ces fusions et à ces effusions. La plupart des critiques de ce temps enseignaient ou rêvaient d'enseigner. « Avoir été professeur, dit l'un d'eux en souriant, est un des accidents les plus ordinaires de ce temps-ci, nous l'avons tous été (1) ; » et il ne cachait pas ce que sa science ou son goût devait à ses auditeurs de Lausanne, de Liège, de l'École Normale. Un Villemain, un Nisard, un Saint-Marc Girardin auraient pu rendre des témoignages semblables. Les choses littéraires ne s'enseignent pas avec le fracas d'un Cousin ou d'un Michelet ; il y faut des nuances plus discrètes, le genre d'un Saint-Marc Girardin, causeur prudent, correct (2). Expliquer les œuvres des autres, c'est déjà sortir de soi-même, renoncer à l'égoïsme ; c'est donner une leçon morale ; et c'est aussi, en se communiquant à ses élèves, s'appliquer à une œuvre sociale. De là, chez le plus léger des critiques, ou le plus romantique, une gravité précoce, parfois une vieillesse prématurée. Quand le romantisme outré prêche le désordre, le critique, qui se sent professeur dans l'âme, rétablit la discipline.

Le romantisme était orage et troubles ; et la critique, qui ne s'exerce vraiment que dans le calme, avait cherché, au contraire, la paix de l'esprit. Sainte-Beuve nous signale, dans une note de 1869, le moment précis, — l'étude sur La Rochefoucauld, — où il a trouvé dans la critique « la guérison ». Si les théories littéraires des écrivains glissent aisément à l'égoïsme de l'art, la critique aurait tout à perdre à cet égoïsme. La condamnation de l'art pour l'art est un des thèmes où elle sent engagée sa propre existence. Il n'est peut-être pas de mot que Gustave Planche, accusé

(1) SAINTE-BEUVE, *Lundis*, t. XI, 1868.

(2) Sur l'enseignement de Saint-Marc Girardin, cf. Jules JANIN, *Critiques, Portraits et Caractères contemporains*, p. 84 sqq.

si souvent d'égoïsme, prononce avec plus de colère que ce mot même d'égoïsme, qui désigne chez lui l'individualisme romantique. Une image est-elle trop brillante, indépendante de l'idée qu'elle devrait revêtir? Égoïsme (1). L'imagination se complait-elle en elle-même? Égoïsme (2). L'orgueil de la forme est égoïsme (3), égoïsme la forme isolée du fond (4). Le dix-neuvième siècle est un temps égoïste (5), Chateaubriand, le maître de l'égoïsme (6), Scribe, le type de l'égoïsme au théâtre (7), l'art pour l'art « l'égoïsme poétique » (8), « un art égoïste » (9). Il pousse l'art vers les « questions sociales » (10), le lyrisme vers « la lutte des intérêts positifs et des passions publiques » (11).

Le mal du siècle, qui peut servir le génie poétique, épuiserait bientôt la critique; il est permis de chanter en croyant à la vanité de toutes choses, mais non pas de juger, d'expliquer de consacrer sa pensée à la pensée des autres. La critique, même en son temps de romantisme, se sent moins à l'aise auprès des poètes qu'auprès des romanciers ou des dramaturges qui peignent la société; elle multiplie les cours de littérature dramatique et semble éviter l'analyse des recueils lyriques. Les voies tracées qu'elle suit la conduisent aux sentiments généraux, à l'homme classique. Un Saint-Marc Girardin triomphe à dénoncer les dangers du romantisme, à prêcher les vertus sociales. La critique possède un génie conservateur, que les utopies ne séduisent pas; elle est réaliste, et, comme elle a beaucoup lu, beaucoup comparé, elle est riche d'une

(1) G. PLANCHE, *Portr. littér.*, 1848, t. I, p. 114, 115, 117; t. II p. 143.

(2) *Ibid.*, t. II, p. 295.

(3) *Ibid.*, t. II, p. 103.

(4) *Ibid.*, t. II, p. 67.

(5) *Ibid.*, t. I, p. 248.

(6) *Ibid.*, t. II, p. 154.

(7) *Ibid.*, t. I, p. 274.

(8) *Ibid.*, t. II, p. 329.

(9) *Ibid.*, t. II, p. 154.

(10) *Ibid.*, t. I, p. 212.

(11) *Ibid.*, t. II, p. 328.

longue expérience, celle des autres. Les écrivains à qui elle a peut-être été le plus sévère sont les lyriques de la pensée, qui vécurent d'illusions grandioses, Lamennais, Michelet, Quinet.

Le romantisme avait, souvent, une nature féminine ; la critique est virile, et l'on imagine avec peine sa fêrule entre des mains de femme. Elle n'a pas de muse. Elle a une mère, Mme de Staël, qui a transmis à son siècle une ardente sympathie pour les âmes étrangères ; mais l'effort des critiques, au cours de ce siècle, sera de nuancer cette sympathie, d'y apporter des réserves, de la rendre clairvoyante. Critiques français, leurs qualités, et parfois leurs défauts, les ont prévenus contre l'étranger, leur précision ou leur goût d'une élégante rapidité contre l'Allemagne, les vieilles traditions d'une société polie au cours de tant de siècles contre les pays anglo-saxons. Ils ont eu les mêmes mouvements vers l'étranger suivis des mêmes reculs que leur ancêtre Voltaire ; ils ont émoussé, effacé parfois, leurs premiers éloges (1). A coup sûr, ils ont parcouru l'Europe, mais bien souvent pour revenir déçus. Gustave Planche, qui s'était fait un domaine privilégié de la poésie et du roman anglais, revint désenchanté de Londres, et prêt à tout blâmer ; et il semble avoir moins aimé, de ce jour, Walter Scott et Byron. L'esprit critique, rétif aux entraînements, devait résister à ceux de l'exotisme. Son habitude des comparaisons lui montra des analogies, quand l'imagination s'arrêtait aux diversités. Il enleva Shakespeare aux romantiques pour le rendre à la lignée classique (2). Il chercha la nature humaine dans les œuvres

(1) V. à cet égard les variantes des textes que Saint-Marc Girardin a repris à ses *Notices sur l'Allemagne* pour les placer dans ses *Souvenirs de Voyages et d'Etudes*. Il y supprime des phrases comme celle-ci : « Je rêve donc une alliance morale avec l'Allemagne », des passages où il appelle de ses vœux l'unité allemande, où il montre l'esprit allemand en parfait équilibre entre le Nord et l'Occident, la force allemande comme l'arbitre entre la Russie et la France.

(2) N'est-ce pas Gustave Planche (*Revue des Deux Mondes*, 1832, p. 331), avant l'*Essai sur la littérature anglaise*, qui retrouve dans Shakespeare « la simplicité du plan, l'unité de l'action, la concentration de l'intérêt », une « pensée une » ?

étrangères où le romantisme voyait la couleur exotique. Il obéit à son tempérament naturel, qui compare et rapproche. †

Il distingua aussi, il est vrai ; et, dans l'afflux d'idées étrangères auquel s'ouvrait la littérature, il aperçut l'altération, la déviation. En comparant les drames romantiques à Shakespeare, il conclut que les romantiques n'avaient pas compris Shakespeare. En comparant les philosophies en vogue à celles de l'Allemagne, il conclut, avec cet Allemand qu'interrogeait Saint-Marc Girardin, que la France n'avait pas digéré l'Allemagne (1). La critique se prit à réagir contre l'invasion de l'Allemagne et de l'Angleterre, à tout juger dans la perspective du génie français. Un Nisard, on le devine aisément, — mais d'autres aussi que l'on ne songerait pas à nommer auprès de Nisard. Chasles même, qui nous paraît plus déraciné que personne, sent tout ce qu'il doit à la terre celtique, au pays de Régnier, de Molière, de la « sève vive » (2). Saint-Marc Girardin, Planche, Sainte-Beuve, héritent du vieux rêve séculaire d'une Europe française : « Quel est aujourd'hui le rôle de la France en Europe, demande Planche. N'est-ce pas d'expliquer à l'industrielle Angleterre les espérances rêveuses de l'Allemagne?... La France n'a pas changé de rôle. Ce qu'elle faisait par les armes sous Charles VIII, sous Louis XII, sous François I^{er}, sous Louis XIV et sous Napoléon, elle le fait maintenant par les voyages et par l'étude. Elle va porter dans les salons de Milan et de Madrid, de Londres et de Vienne, les idées françaises... »

Pour cette mission de la France, — faire l'unité du monde, — la critique veut sauvegarder certaines vertus natives qu'elle appelle tantôt françaises, tantôt classiques. Elle ne distingue guère entre les deux mots, et les unit pour désigner la netteté, la clarté. Combien de fois le mot « français » ne reviendra-t-il pas dans les *Lundis*,

(1) SAINT-MARC GIRARDIN, *Souvenirs de Voyages et d'Etudes*, II, 281.

(2) CHASLES, *Mémoires*, t. II, p. 308.

ce mot que le premier Empire semble transmettre au second : le critique du *Constitutionnel* et du *Moniteur* ne peut rencontrer en chemin un maréchal ou un roi de France, sans saluer en lui « l'esprit français », le « génie français » (1), ce qui signifie chez lui un peu de panache, un peu de raillerie, un peu de frivolité, de la bonne humeur et du courage, point de morale puritaine, le bon sens de Commynes, pour le Nord, et de Montaigne, pour le Midi ; ce goût moyen qui se satisfait de la peinture d'Horace Vernet et de l'opéra comique (2). Voilà la France du critique, et elle n'a pas de prétentions au romantisme. Elle est légère, vive, mobile (3). ...Charme ancien et renouvelé d'un caractère national qui n'a rien à démêler avec Manfred ou Werther, qui va rouvrir la veine des La Fontaine, des Montaigne, des Sévigné, — « cette veine d'imagination... qui nous ravit surtout, en France » (4).

Parmi ces qualités françaises, cette critique attache le plus haut prix à celles mêmes qu'elle dénie au romantisme, simplicité, bon sens, sobriété, précision : « Le temps des systèmes est passé même en littérature, déclare Sainte-Beuve dans le *Constitutionnel* au lendemain de la révolution de 1848. Il s'agit d'avoir du bon sens. » « Il semble aux Américains, comme à tous les peuples qui n'ont pas encore de littérature personnelle, que la simplicité soit vulgaire, constate Philarète Chasles. L'hyperbole est un des vices les plus communs des littératures qui commencent et de celles qui finissent (5). » Dans la littérature du dix-neuvième siècle, la critique affecte de voir une de celles qui finissent. Avec Planche, on l'entend demander à Hugo « plus de sobriété » (6), à Quinet moins de « générosité »,

(1) *Lundis*, t. VI, 1853, p. 12-13 ; t. XI, 1868, p. 358.

(2) *Ibid.*, t. I, 1852, p. 30.

(3) Sainte-Beuve tient d'ailleurs à spécifier que parler « à la française... ne signifie pas du tout à la légère » (*ibid.*, t. VI, p. 306).

(4) *Ibid.*, t. I, p. 45.

(5) Philarète CHASLES, *Études sur la littérature et les mœurs des Anglo-Américains*, p. 22.

(6) Gustave PLANCHE ; *Portr. littér.*, 1848, t. I, p. 123.

— « qu'il dépense et ne gaspille plus » (1), — louer Sainte-Beuve d'observer « la grande loi », la sobriété (2), Sandeau de manier sa fantaisie avec une « avarice » intelligente (3), André Chénier d'offrir « aux poètes de notre temps le modèle accompli de la précision dans l'abondance » (4). La logique lui est chère (5) ; le désordre lyrique lui déplaît (6). L'unité, la classique unité est le grand secret à ses yeux : l'« élément indispensable, élément sans lequel il n'y a pas de véritable poème... c'est l'unité » (7). Le défaut essentiel, dans tel roman de Sandeau, tient aux digressions qui troublent « l'unité » (8) ; dans tel recueil de Barbier (9), dans *la Jacquerie* de Mérimée, à l'absence d'« unité » (10) ; dans *la Lucrèce* de Ponsard, à ce que « l'unité de couleur manque » (11) ; la grandeur du drame de Shakespeare, à ce principe qu'il observe : « Unité dans la variété, variété dans l'unité (12). » A travers chacun de ces conseils apparaît l'idée du classique, l'idée plus souvent que le mot.

Le mot aussi, pourtant. Il revient en faveur, nuancé de tous les sens divers que l'usage lui a donnés, mais élargi dans sa signification, assoupli dans sa définition. Que l'on parcoure quelques livres de critique au seuil de la dernière étape du siècle, le premier volume des *Lundis*, par exemple, et que l'on y dénombre les expressions où figure ce mot, tantôt avec la valeur scolaire qu'il comporte quand on

(1) Gustave PLANCHE, t. II, p. 138.

(2) *Ibid.*, t. I, p. 263.

(3) *Ibid.*, t. I, p. 237.

(4) *Ibid.*, t. I, p. 29.

(5) Où est à ses yeux le mérite d'*Indiana*? « La fable est logique » (*Ibid.*, t. II, p. 3) ; d'Auguste Barbier? « Il a été logique dans la diversité ». (*Ibid.*, t. II, p. 77).

(6) « Il s'est complu capricieusement dans une série de tableaux qui pourraient être déplacés sans inconvénients », dit Planché d'une ode de Hugo (*Ibid.*, t. I, p. 121).

(7) *Ibid.*, t. II, p. 94.

(8) *Ibid.*

(9) *Ibid.*, t. II, p. 80.

(10) *Ibid.*, t. I, p. 190.

(11) *Ibid.*, t. I, p. 315.

(12) *Ibid.*, t. II, p. 237.

parle d' « éditions classiques » (1), tantôt avec le sens de *consacré*, de *coutumier* (2), tantôt comme synonyme d'humaniste (3), plus souvent pour désigner le dix-septième siècle (4), ici pour s'opposer à *moderne* (5) et là pour signifier la pureté de la langue (6) : quelques emplois demeureront irréductibles aux définitions antérieures, chargé de ces richesses vagues et complexes des mots qui vieillissent. Parfois, c'est un des aspects de tel écrivain, je ne sais quoi de fugitif, qui se perd parmi d'autres caractères, chez Mme de Sévigné, chez Mme du Deffand (7) ; parfois, c'est une sorte de grandeur, un signe d'immortalité, qui fait entrer vivant un Chateaubriand dans la société des génies, « cette espèce de renom classique que l'âge lui a faite » (8). Si la critique restaure, dans la décadence du romantisme, le culte du classique, c'est en lui prêtant un sens multiple et confus. A cette condition, Sainte-Beuve découvre qu'il a toujours eu une nature classique : « Je suis classique en ce sens qu'il y a un degré de déraison, de folie, de ridicule, ou de mauvais goût qui suffit pour me gâter à tout jamais un ouvrage (9)... » Ce mot se charge pour lui d'anciens rêves qui se réveillent : « Voilà les vrais classiques, écrit-il un jour qu'il a relu Théocrite : en les lisant, il semble qu'on retrouve son âme d'autrefois, on se ressouvient (10). »

Le classique, pour cette critique qui se souvient d'avoir traversé le romantisme, a gagné avec le siècle des résonances infinies. Elle se garde, quand les préventions ne l'aveuglent pas, d'accorder ce titre aux pseudo-classiques ou à l'école du bon sens. Ponsard n'y a pas droit, ni Casimir Delavigne,

(1) Deux fois au t. I des *Lundis* (1852), p. 192 et 372.

(2) Quatre fois (*ibid.*, p. 180-187).

(3) Une fois (*ibid.*, p. 306).

(4) Quatre fois (*ibid.*, p. 85, 92, 322, 325).

(5) « M. Joubert n'est pas un classique, mais un moderne » (*Ibid.*, p. 137).

(6) *Ibid.*, p. 326.

(7) *Ibid.*, p. 40, 337.

(8) *Ibid.*, p. 343.

(9) SAINT-BEUVE, *Mes Poisons*, 1926, p. 11.

(10) *Ibid.*

pour avoir « pris parti contre les poètes qui veulent inventer » (1). En ses jours de justice, quand la critique veut citer un classique vivant, elle nomme un romantique. Sainte-Beuve qui a résolu la question : « Qu'est-ce qu'un classique? » en décrivant un paysage où tous les genres, tous les siècles et tous les génies se rencontrent, s'est aussi interrogé, en 1852, sur ce qu'aurait été Boileau sous l'Empire : « Il m'a toujours semblé, répond-il, que ceux alors qui étaient les plus ardents à invoquer l'autorité de Boileau n'étaient pas ceux qu'il aurait le plus sûrement reconnus pour siens. L'homme qui a le mieux senti et commenté Boileau au dix-huitième siècle est encore Lebrun, l'ami d'André Chénier, et si accusé d'audace par les rimeurs prosaïques » (2). Qui a enfin retrouvé, se demande-t-il encore, « la nature grande et sincère d'Homère et de Virgile? » Bernardin de Saint-Pierre (3). L'art nouveau rejoignant les maîtres anciens, ce classicisme des romantiques ressort des éternelles comparaisons de la critique. A son insu, elle travaille à réconcilier ce qu'elle prétendait séparer.

Le moment vient, peu à peu, où l'on regarde le romantisme comme une chose du passé, où il s'incorpore à la tradition, parce qu'on le voit de plus en plus loin, et que tout ce qui est d'autrefois se fond et s'unifie. Le choix qui commence à s'exercer parmi les poètes et les poèmes de 1830 permet de faire la part du classique, de l'immortel, parmi les fantaisies d'une heure. Aussi les critiques se défendent-ils de rejeter le romantisme en bloc, de renoncer à toutes les amitiés de leur jeunesse. Des tentations de romantisme les ressaisissent, quand ils relisent *le Lac*, *la Tristesse d'Olympio* : « Le souvenir sacré renaît vite en nous, et tout cet ordre de notre laborieuse sagesse d'hier est ébranlé (4)... » Et puis nos « secentisti » qui ne veulent

(1) PLANCHE, *loc. cit.*, t. II, p. 202.

(2) SAINTE-BEUVE, *Lundis*, t. VI, p. 417.

(3) *Ibid.*, t. XI, p. 55.

(4) SAINTE-BEUVE, *Portraits contemporains*, post-scriptum de mai 1846, t. IV.

rien connaître de ce qui a précédé ou suivi *Athalie* ou le *Misanthrope* (1), appauvriraient trop le champ de la critique : comme son rôle est de comparer, elle n'abandonne pas aisément tant d'objets de comparaison ; et, comme sa vocation est d'être arbitre, pourquoi sacrifier tant de sujets d'arbitrage ? Le dernier refuge de l'éclectisme, suranné chez les philosophes, sera la critique : « J'aime fort l'antiquité grecque, déclare Saint-Marc Girardin, et cette autre antiquité française qu'on appelle le dix-septième siècle ; mais cependant j'admire Shakespeare ; j'ai du goût pour les récits et les romans du moyen âge ; j'aime l'Allemagne et je l'honore... je ne renie certes pas ma réputation d'orthodoxie et je m'en fais honneur (2)... » Orthodoxes tentés sans cesse par l'hérésie.

Seulement, si l'heure de la justice sonne, en critique, pour le romantisme, c'est que le romantisme est mort : les morts seuls y ont droit. Le jour de 1852, où l'on peut écrire avec Sainte-Beuve, en évoquant les querelles de 1830 : « On n'attend pas que je rentre ici dans des discussions épuisées, et dans lesquelles chacun a eu tort et raison... », — les passions sont apaisées comme autour des très vieilles choses devenues inoffensives. La critique a désarmé le romantisme, et maintenant elle l'embrasse. Vaincu par elle, vaincu au théâtre, il a été aussi vaincu par la vie, et 1848, son éphémère triomphe, l'a discrédité pour longtemps.

III. — L'ÉPREUVE DE LA VIE

1848, dernier relais du romantisme, dernière journée de ce « carnaval de Venise » que Sainte-Beuve décrivait avec tant de verve en octobre 1847 (3). Il évoquait, à ce moment, cette « rapidité avec laquelle les sujets et les trains d'idées

(1) G. PLANCHE, *Portr. littér.*, t. II, *De la langue française* (1836).

(2) Saint-Marc GIRARDIN, *Souvenirs de Voyages et d'Etudes*, 1853, t. II, p. IV.

(3) *Derniers Portraits littéraires*, 1852, p. 336.

se sont usés en peu d'espace ». « Autrefois, ajoutait-il, les choses allaient moins vite ; les régimes politiques, aussi bien que les restaurations morales, moins battues en brèche, se maintenaient d'ordinaire au delà d'une vie, il n'y avait pas tant de ces changements à vue sur la scène du monde. Les grandes intelligences avaient devant elles de longues carrières où se développer... Les barrières ayant été renversées et les hauteurs rasées, tout le monde est en plaine, l'air du dehors excite, l'examen pénètre partout ; le pour et le contre sollicitent chaque matin ; à ce jeu, l'esprit s'aiguise vite en même temps que les convictions s'épuisent. » Même les convictions romantiques.

Le tumulte de 1848 a été dominé par une haute effigie romantique, celle de Lamartine. Sa défaite apparaîtra comme la défaite du romantisme politique ; ceux-mêmes qui, durant quelques semaines, ont admiré cet infatigable tribun « toujours debout, haranguant... dictant des proclamations » cette « force d'esprit et de corps miraculeuse » (1), se retournent contre le vaincu. Bientôt le romantisme en déroute ira en province ou en exil. Les hommes d'esprit positif s'attachent à rétablir l'ordre, autour de Cavaignac, puis du prince président. Certains d'entre eux avaient fui dans la panique, et un Sainte-Beuve, à Liège, avait commencé, sous le coup des événements, ce procès du génie romantique, qui s'appellera *Chateaubriand et son groupe littéraire*. De retour, ils ont hâte de se mettre au pas de la jeune génération, de « remonter leur montre... et de la tenir à l'heure » (2). Sainte-Beuve avoue qu'il vient d'un monde bien différent de celui qui se forme sous ses yeux ; mais il prend son parti de cette autre jeunesse qui vient : « Le monde change de ton et de manière de voir ; il est devenu positif comme on dit : je le répète sans idée de blâme : car si, par positif, on entend disposé à tenir compte avant tout des faits..., disposé à ne pas donner à la théorie le pas sur l'expérience, disposé au travail et même

(1) *Journal du comte Apponyi*, 1926, t. IV, p. 152.

(2) SAINT-BEUVE, *les Regrets*, 23 août 1852.

à la discipline, plutôt que tourné à la fougue et au rêve ... il y aurait encore de quoi se raffermir et se consoler (1). » Génération « sans rêverie, sans tristesse, radicalement guérie du mal de René » (2), jeunesse qui « ne rêve plus », qui « pense, dès seize ans, à une carrière et à tout ce qui peut l'y conduire », qui « ne fait rien d'inutile » (3) : ses aînés désabusés sont indulgents à son implacable réalisme. Que faire, quand croulent tant de choses ? « Passer vite et marcher ferme vers un ordre d'idées raisonnables » (4), apprendre assez de latin pour lire encore Virgile, Horace, si l'on est jeune (5), et, si l'on est vieux, apprendre à mourir (6). Le régime, qui est brouillé avec les lettres, fait aux sciences, dans ses plans d'étude, la part même que l'on avait tant reprochée au premier Empire ; d'instinct, le césarisme se défie de la culture littéraire : il est si facile de faire une opposition ardente à la faveur du romantisme, facile aussi de faire une opposition académique à la faveur des classiques (7).

Le temps est donc venu de mettre en surveillance à la fois le romantisme de *la Légende des siècles* et le classicisme de *Cicéron et ses amis*, de l'Académie, du *Journal des Débats*. Pourtant les classiques se prêtent mieux aux ralliements, et on les convertit plus sûrement à l'autorité. Parmi ces baisemains prolongés que sont souvent les *Causeries du Lundi*, il est habile de glisser le nom de Louis XIV,

(1) SAINTE-BEUVE, sur l'*Instruction sur le plan d'étude*, 8 janvier 1855.

(2) *Lundis*, t. VI, 1863, p. 229.

(3) *Ibid.*, t. I, p. 16.

(4) Lettre de Sainte-Beuve à Albert Collignon, 1867.

(5) SAINTE-BEUVE, *les Regrets*, 23 août 1852.

(6) Voyez le grand nombre d'études sur la vieillesse et les vieillards qu'entreprend alors Sainte-Beuve. En 1852, c'est surtout le vieillard qu'il étudie en Ducis, en Boileau : « C'est un sujet... que je me suis mis dès longtemps en réserve pour l'avenir » ; il médite, en 1854, sur les fins de vie qu'il ne faut pas imiter, celle du président Hénault qui « se survit un peu dans les dernières années », celle de Cowper « triste, humiliante pour l'esprit humain ».

(7) *Lundis*, t. VI, p. 283.

les souvenirs du grand siècle. Commenter les mémoires de Dangeau ou de Cosnac pour protester contre ceux qui diminuent le rôle du roi dans son règne, s'incliner devant « ce qu'il y a de grand, d'utile, de nécessaire, dans l'établissement des Louis XIV, des Richelieu » (1), prendre parti pour Bossuet contre Fénelon, pour La Fontaine contre Lamartine, réhabiliter Mme de Maintenon (2), saluer enfin « la noble et forte harmonie du grand siècle », déclarer : « Sans Boileau et sans Louis XIV qui reconnaissait Boileau comme contrôleur général du Parnasse, que serait-il arrivé? Les plus grands talents eux-mêmes auraient-ils rendu également tout ce qui forme désormais leur plus solide héritage de gloire (3), » n'est-ce pas être inspiré de ces « Muses d'État » dont Laprade raille si âprement la docilité? On se retourne vers le dix-septième siècle qui est devenu comme une antiquité vénérable, — car cette épithète d'*ancien* qui était un blasphème contre lui au temps du romantisme devient un hommage filial (4). Comme la princesse Mathilde, qui fait élever un monument à Catinat, on redresse quelques statues désertées par la génération de 1830, et cette génération turbulente y perd de son lustre, pâlit à distance auprès de ces maîtres. Eux, ils avaient ce sens politique qui eût épargné tant d'illusions idéalistes, d'utopies démagogiques, 1848, les journées de Juin : ils connaissaient les hommes ; ils étaient de cette lignée de Montaigne qui entend le monde, la société, l'art d'y vivre et de s'y conduire, qui l'ébranle le moins possible ; ils avaient, comme l'Auguste de Corneille, « la seule philosophie pratique de l'histoire » (5), ces qualités de La Fontaine qui déplaisaient tant à Lamartine, « l'expérience, le sens de la réalité, le bon sens » (6). Après tant d'orages et de ruines, la critique n'a-t-elle pas coutume

(1) *Lundis*, t. VI, p. 283.

(2) *Ibid.*, t. XI, p. 106.

(3) *Ibid.*, t. VI, p. 417.

(4) *Ibid.*, t. I, p. 91 (1852).

(5) *Ibid.*, t. I, p. 260.

(6) *Ibid.*, p. 21.

de s'allier au « pouvoir tutélaire » qui sauve l'héritage compromis, de se faire conservatrice ou restauratrice? « Sous Henri IV, après la Ligue, on eut Malherbe ; sous Louis XIV, après la Fronde, on eut Boileau. En 1800, après le Directoire, et sous le Premier Consul, on eut en critique littéraire la monnaie de Malherbe et de Boileau » des hommes « qui remirent le bon ordre dans les choses de l'esprit et firent la police des lettres (1). » On aura, maintenant, les *Lundis*. Dès 1849, Sainte-Beuve déclare que dans la « république des lettres, le plus sûr, pour que les choses aient quelque ensemble, c'est qu'il y ait au fond quelqu'un, un seul ou un petit nombre, qui tienne la main »... En réfléchissant à « ce qu'étaient ce qu'on appelle les grands siècles, et pourquoi ils l'ont été », il a vu que toujours « il s'était rencontré quelqu'un qui avait contenu, dirigé, rallié autour de lui ». Et il nomme Colbert et Chapelain, Louis XIV avec « son bon sens royal » et Boileau (2). Pourquoi l'Empereur ne reprendrait-il pas cette autorité sur les lettres, à laquelle le pouvoir a trop longtemps renoncé depuis 1830? « La littérature jusqu'ici a toujours été abandonnée à elle-même et elle s'en est mal trouvée ; la société aussi s'en est mal trouvée (3). » Le principe d'autorité s'insinue en littérature, à la suite de l'esprit positif (4).

Toutes les tendances du second Empire s'accordent à dissoudre l'alliage de rêve et de clarté qui avait composé le romantisme classique : l'ironie boulevardière, la science, les philosophies brutales qui poussent autour de l'évolutionnisme ; l'exotisme de fantaisie fait place à une connaissance réelle ; avec les Montégut et les Taine, on perd le

(1) *Lundis*, t. I, p. 295.

(2) *Ibid.*, 15 octobre 1849.

(3) Note secrète adressée par Sainte-Beuve au cabinet de l'Empereur, le 31 mars 1856. (*Papiers et Correspondance de la famille impériale*, t. II, p. 258).

(4) Cf. RENAN, *la Réforme intellectuelle et morale* (1875) : « L'Empereur Napoléon avait fondé sa fortune en répondant au besoin de réaction, d'ordre, de repos, qui fut la conséquence de la révolution de 1848. »

droit, le pouvoir même de ces accommodations trompeuses, qui, en faussant les œuvres étrangères, les pliaient à la mesure française. Pour atteindre au romantisme classique, il ne faut pas distinguer trop juste entre ses rêves et le réel : maintenant, on distingue, et l'on choisit ; on va au rêve qui n'est que rêve ou à la réalité brute et brutale. Naturalistes, parnassiens, puis décadents et symbolistes, les hommes de cette époque se partageront les restes du classicisme romantique en deux lots contraires : « fin de siècle, » dit-on alors (1), un peu comme, dans le langage du commerce, on dit « fin de série.

Chasser le mystère ou n'admettre que le mystère, tels seront les deux termes du long débat qui commence. Le premier mène à la vulgarité, écueil d'un classicisme dégénéré (2), à cette « conception mécanique de l'homme » que J.-J. Weiss signalera dans les pièces et les romans de ce temps (3) ; l'autre s'évapore en symbolisme, en musique, en préraphaélisme, et le romantisme du mal du siècle se prolonge dans le pessimisme « fin de siècle », l'éclectisme romantique dans le dilettantisme. Peindre l'homme « objectivement », en respectant les règles de l'art, comme « ce vieux croûton de Boileau » dont l'œuvre est immortelle (4), ou faire de l'imprécis la nuance, de l'impair le rythme d'une romance sans paroles ; chercher dans l'art une hygiène morale comme Flaubert, ou un paradis artificiel ; demander à Montesquieu le secret des phrases métalliques, aux « biceps d'athlètes », ou rejoindre la divine gaucherie des primitifs, — ce sera se décider pour l'une des deux forces contraires, qui se disputeront désormais le goût du siècle jusqu'à l'épuiser. Ce sera le crépuscule du romantisme, que

(1) Sur cette expression, cf. MAX NORDAU, *Dégénérescence* (trad. Aug. Dietrich).

(2) Cf. Édouard ROD, *les Idées morales du temps présent*, art. sur Scherer.

(3) *Autour de la Comédie française*, 12 mars 1883.

(4) Sur tout ceci, la correspondance de Flaubert pourrait être abondamment citée.

Montégut décrit (1), l'instant mélancolique où « l'église tout à l'heure si bruyante est dépeuplée », où « les derniers cierges brûlent sur l'autel ».

Le dernier mot n'est pas dit encore. Quelques-uns n'ont pas renoncé à l'ancien effort conciliant. A côté des maîtres nouveaux d'anciens maîtres continuent leurs leçons, qui ressemblent fort à celles des Jouffroy et des Villemain. En arrivant au monde des lettres, un étudiant de ce temps peut longtemps encore recevoir l'éclectisme des mains d'Émile Saisset, ou bien, à l'École Normale, sous la douce domination d'un Bersot, vivre l'âge heureux où le spiritualisme écossais avait fait l'entente entre la raison et le cœur. La jeunesse, toujours généreuse au fond de son scepticisme et de sa fatuité, réconciliait d'elle-même les partis opposés. On voyait des jouvenceaux courir au Théâtre-Français pour applaudir tour à tour, avec la même frénésie, les *Caprices de Marianne* et *Horace*, le *Chandelier* et le *Misanthrope*. « Combien de fois par combien d'acteurs les avons-nous vu jouer ! » s'écriera Brunetière, en songeant à ses vingt ans (2). Et il ajoute : « Je me plais à penser que nous avons ainsi contribué pour notre petite part à remettre les classiques en honneur. Car on les joue plus souvent aujourd'hui qu'en ce temps-là. » C'est alors en effet, dans l'ère sombre qui s'ouvre en 1870, que l'on remet à la scène tant de tragédies délaissées, et que le public accourt au *Cid* comme à une première (3) ; on se reprend aux souvenirs du dix-septième siècle, en histoire, en art, en poésie, comme des vaincus ont la nostalgie de leur temps de victoire. Mais on se reprend aussi au romantisme déjà lointain comme à un grand âge français, — « une fièvre chaude » peut-être, mais « une belle et généreuse fièvre » ; et, en 1880, en applaudissant la cinquantaine

(1) *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} décembre 1877. (*Nos Morts contemporains*).

(2) BRUNETIÈRE, préface des *Annales du Théâtre* d'Édouard Noël (année 1893).

(3) BRUNETIÈRE, *Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1879, 15 avril 1880.

d'*Hernani*, les jeunes gens éprouvent un peu de mélancolie (1). L'auteur du *Disciple* demande à son lecteur adolescent : « Quand tu te souviens de la Restauration et des luttes du Romantisme, éprouves-tu la nostalgie de n'avoir pas, comme ceux d'*Hernani*, un grand drapeau littéraire à défendre ? » Comme le dit l'un de ces jeunes écrivains après *Antigone*, faits « pour l'amour et non pour la haine », ils revendiquent les deux parts de l'héritage, parce que ce n'est pas trop, à ce moment-là, de deux raisons de fierté.

Presque tous ceux qui ont marqué de leur nom cette extrême fin de siècle firent leurs parts voisines au romantique et au classique. L'un d'eux, luttant toute sa vie contre l'individualisme, achève pourtant sa carrière par une apologétique du sentiment, par Chateaubriand et Newman, romantique qui avait mal dompté son romantisme, individualiste qui s'ignorait, capable de trouver, pour concilier le « particulier » des romantiques et le « général » des classiques, cette formule frappante : que la vérité de l'art « consiste à décrire les choses les plus particulières avec les termes les plus généraux » (2). Un autre, en qui grondait, de son propre aveu, la passion qui fait les Robert Greslou comme les Julien Sorel, la pliait aux lois de la tradition et à l'ordre social. Ces passions contemporaines agitaient le voluptueux disciple des néo-paiens, né pour les entretiens calmes du jardin d'Épicure. Dans le jardin de Bérénice, le dilettante égotiste retrouvait, par un « long travail de forage », une nappe classique.

Écoutons ce dernier : il résume l'expérience des autres ; il arrive au terme d'une époque. Comme il s'est refusé aux influences du lycée, à la philosophie de ses professeurs, et qu'il ne rapporte de l'humanisme des classes que quelques images des tragédies grecques, quelques pensées subtiles de Sénèque, ses fièvres d'adolescent pouvaient le jeter dans le romantisme. Et sa sensibilité s'est nourrie de Jean-

(1) Paul BOURGET, *A propos d'une cinquantaine, le Parlement* 12 février 1880.

(2) BRUNETIÈRE, *Hist. et littérature*, t. II, p. 305.

Jacques, de Chateaubriand, sa volonté de Stendhal, de Balzac ; il a découvert, à l'âge des impressions décisives, *Salammô*, *les Fleurs du mal*, Gautier ; la royauté de Hugo l'a ébloui. Il a puisé, chez Renan, des leçons de dilettantisme. Il a été le *princeps juventutis* d'une génération raffinée et trouble, qui se plaisait à la décadence, nourrissait son propre désenchantement. Il a rythmé de magiques pages au rythme héroïque de Wagner, poursuivi à Tolède les fantômes tourmentés du Greco. Mais lui qui voulait vénérer, sur le tombeau de Wagner, les pressentiments d'une religion nouvelle, l'individualisme, il trouvait aussi, devant « les collines classiques » (1) de la Grèce, à Versailles, à Trianon, dans ces paysages français ou attiques dont il a été le poète, d'autres leçons, « équilibre et raison », — dont il ne donnait jusque-là que « quelque promesse » dans son œuvre (2) : « Je congédiai les ombres de Byron, de Chateaubriand, de Lamartine, qui jusqu'alors sur les ruines d'Athènes n'avaient pas cessé de m'accompagner (3). » Au reste, ce n'est pas en vain qu'il avait rencontré, à ses premiers pas dans la vie des lettres, le prestige de Taine, l'amitié de Paul Bourget, le sourire d'Anatole France, les conseils de Leconte de Lisle : « Il a donné une discipline à la poésie française, déclarait-il dès 1898 devant la statue de Leconte de Lisle... Il a restauré l'art classique de resserrer un sujet, d'ordonner des pensées et d'appuyer la poésie sur quelque chose de réel. » Parmi ses premiers compagnons de luttes littéraires, il avait distingué Jules Tellier, « mainteneur du grand goût classique » (4). Il aimait les maîtres de passion, mais aussi les maîtres de sérénité, comme Goethe. Chez Greco même, il préférait les tableaux qui lui donnaient « une pleine *unité* d'impression » (5). Chez Pascal, il était attiré par le feu intérieur, mais aussi

(1) M. BARRÈS ; *Voyage de Sparte*, Juven, p. 59.

(2) Maurice BARRÈS : *Mes cahiers*, t. II, p. 265.

(3) *Ibid.*

(4) Maurice BARRÈS : *Discours à l'inauguration du buste de Jules Tellier*, 27 octobre 1895.

(5) Maurice BARRÈS : *Greco ou le secret de Tolède*, p. 156.

par la soumission qui le règle. Il voulut cultiver en lui-même son émotivité, et lui imposer une discipline : « Je n'ignore pas ce que suppose de romantisme une telle émotivité, écrivait-il en tête d'*Amori et dolori sacrum*. Mais précisément nous voulons le régler. Engagés dans la voie que nous fit le dix-neuvième siècle nous prétendons pourtant redresser notre sens de la vie. » Il demandait aux romantiques mêmes des leçons classiques ; il allait à Combourg apprendre la puissance de la tradition, et cherchait de bons conseils pour ses déracinés chez la dame de Nohant. Selon une de ses images, il entraînait dans les rangs classiques sans abandonner sa bannière romantique.

Effort singulièrement vigoureux, précieuse réussite, qui, d'ailleurs ne met pas fin à tant d'années de contradictions ou d'évolutions, de conciliations nouvelles et de détours inattendus. Beaucoup de noms en *isme*, de titres d'école, — école romane, unanimisme, et les groupes encore qui sont nés d'hier ; mais toujours le même problème : comment amener à l'universel des âmes orgueilleuses de leur isolement, — à l'éternité des œuvres qui reflètent le changement, qui sont la traduction d'un moment fugitif, — à l'ordre de l'art le désordre de la vie ? Le problème est poignant à certaines heures. Il arrive que celui qui avait combattu le romantisme se repente, que celui qui avait méconnu les classiques se soumette à eux. Ce ne sont pas là trahisons ni palinodies ; seule, l'indifférence trahirait les vrais intérêts de l'esprit. La vie même de l'intelligence contemporaine est attachée à ces débats sans trêve. Il faut être au seuil de la mort, pour dire avec Moréas agonisant : « Classique, romantique ? — Des bêtises... »

CONCLUSION

Voici une épreuve décisive : au sortir de la lecture du plus romantique des romantiques français, de Gérard de Nerval par exemple, que l'on se tourne vers l'Allemagne ; que l'on reprenne un roman vraiment germanique, comme *Wilhelm Meister* ; que l'on considère Georges de Hardenberg, ce fils d'une famille de nerveux et de poitrinaires, qui rendit fameux le nom de Novalis. Le monde semble aussitôt changé. On touche brusquement au moyen âge, à ses spéculations ésotériques, par delà le moyen âge à Alexandrie ; on se sent au pays des Eckart, des Jacob Bœhme, au pays de Fichte surtout que Novalis appelle « l'inventeur d'une manière toute nouvelle de penser » (1). Le moi, l'imagination, l'intuition, mots du vocabulaire de Fichte qui passent à celui de Novalis, nous annoncent qu'une philosophie soutient cet art. Philosophie de spirites et d'alchimistes, ou simplement de la fleur bleue idéale, — cette fleur bleue entrevue par Henri d'Ofterdingen, et d'où sort tout son pressentiment, tout son appel vers une vie supérieure ? Philosophie chrétienne, celle qu'Eichendorff attribue pour vrai guide à Novalis (2) ? Philosophie trouble, sans doute, mais partout présente. Et ce romantisme n'est qu'un vêtement de symboles tendu sur elle...

Aussi est-ce dans le symbolisme, — un critique l'a dit, — qu'il faut aller chercher en France l'analogue du ro-

(1) H. LICHTENBERGER, *Novalis*, 1911, p. 106.

(2) SPENLÉ, *Novalis devant la critique*, 1903, p. 28.

mantisme allemand (1). En dépit d'un Vigny, d'un Gérard, le romantisme français ne se sépare pas profondément du classicisme, parce qu'il n'inaugure pas de philosophie nouvelle. Ou plutôt, la philosophie qui, partout, l'anime, est celle qui se refuse à rien innover. Au cours des pages qui précèdent, un mot se présentait sans cesse, le mot d'éclectisme ; et nous tâchions en vain d'y échapper par des synonymes : le grand mot inévitable revenait ; il s'abattait sur la grâce alexandrine de Chénier comme sur l'âme complexe de Jean-Jacques ; il flottait sur le *Lac* lamartinien, surgissait sur la scène, héros de drame ou de mélodrame, gagnait les gros volumes des historiens, les articles légers des journalistes... Discrédité, renvoyé aux Alexandrins ou à Victor Cousin, il se déguisait ; et voici qu'il entre dans le siècle sous le pseudonyme de traditionalisme, de néo-classicisme, de dilettantisme ou d'impressionnisme peut-être, peut-être aussi de classicisme des romantiques.

Éclectisme : effort pour choisir parmi les doctrines et les tendances, tout ce qui peut survivre et s'accorder dans un fonds commun, ce qui affirme et non ce qui nie, selon la formule de Leibnitz chère aux professeurs d'autrefois, c'est-à-dire ce qui se concilie à toute la pensée humaine sans en renier aucun aspect. Toute vieille civilisation, qu'elle le sache ou l'ignore, est éclectique.

Aimer les classiques parce qu'ils sont les pères des lettres françaises, parce qu'ils nous enseignent la sagesse ; retenir d'eux le conseil qu'un de nos contemporains dégage de leurs œuvres : de n'aller pas au delà du vrai, de rester plutôt en deçà (2) ; aimer les

(1) T. DE VISAN, « Le romantisme allemand et le symbolisme français » (*Mercury de France*, 16 décembre 1910).

(2) Le classicisme, écrit André Gide, « c'est l'art d'exprimer le plus en disant le moins. C'est un art de pudeur et de modestie... l'auteur romantique reste toujours en deçà des paroles ; il faut toujours chercher l'auteur, classique par delà. » (*Morceaux choisis*, *Nouvelle Revue française*, fragments inédits, p. 91.)

romantiques parce qu'ils sont classiques encore, et qu'ils nous offrent, renouvelées et vivantes, les vertus mêmes qu'ils semblaient proscrire; accepter et assimiler, — assimiler, n'est-ce pas choisir? — se conformer aux lois de l'histoire, qui sont aussi les lois de la vie...

FIN

Vu le 19 février 1931 :

Le doyen de la Faculté des lettres
de l'Université de Paris,

H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer :

Le Recteur de l'Académie de Paris

CHARLÉTY.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

I. — TEXTES

Les chiffres entre parenthèses renvoient au *Manuel bibliographique de la littérature française* de M. Gustave LANSON (Paris, 1921).

A. — TEXTES ORIGINAUX.

Chapitre premier :

(1892-1894, 3391, 4085, 4114, 4123, 4146, 4650, 4917, 5037, 5301, 5303, 5308, 5390, 5398, 5409, 5410, 5465, 5725, 6081, 6458, 6634, 7595, 17075, 17142, 17304, 17595, 17718, 19078, 20575-20586.)

H. JOUIN. *Conférences de l'Académie Royale de sculpture et de peinture*. Paris, 1883, in-8°.

Documents relatifs à la Querelle du « Cid », p. p. Armand Gasté, Rouen, 1894, in-16.

J. DU BELLAY. *Défense et Illustration...*, p. p. Henri Chamard, Paris, 1904, in-8°.

Thomas SEBILLET. *Art poétique français*, p. p. Félix Gaiffe, Paris, 1910, in-8°.

Georges COLLAS. *Les sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du « Cid », d'après le ms. de la main de Chapelain...* Paris, 1912, in-8°.

Abbé d'AUBIGNAC. *La pratique du Théâtre...* nouv. éd. p. p. P. Martino, Alger-Paris, 1927, in-8°.

J. PELETIER DU MANS. *L'Art poétique*, p. p. André Boulanger, Paris, 1930, in-8°.

Chapitre II :

(7285, 7595, 8346, 8363, 8370, 8398, 8572, 8573, 8732, 8930, 8931, 9419, 9560-9561, 9692, 10697, 10751.)

DIDEROT. *Œuvres*, éd. Assézat et Tourneux, Paris, 1875-1879, 20 vol. in-8°.

VOLTAIRE. *Œuvres*, éd. Moland, Paris, 1877-1885, 52 vol. in-8°. *Le dix-septième siècle jugé par le dix-huitième*. Recueil de jugements littéraires p. p. F. Vézinet, Paris, 1924, in-8°.

J.-J. ROUSSEAU. *La Nouvelle Héloïse*, éd. Daniel Mornet, Paris, 1925-1926, 4 vol. in-8°.

Chapitre III :

(7736, 13566, 13567 suppl., 13592 suppl., 13935, 14190, 14194, 14761, 14848, 22399.)

A. W. SCHLEGEL. *Ueber dramatische Kunst und Literatur*, t. I, Heidelberg, 1809, in-8°.

SENANCOUR. *Aldomen...* p. p. André Monglond, Paris, 1925, in-8°.

CHATEAUBRIAND. *Les aventures du dernier Abencérage*, éd. P. Hazard et M.-J. Durry, Paris, 1926, in-8°.

BENJAMIN CONSTANT. *Adolphe*, éd. Jacques Bompard, Paris, 1929, in-8°.

Chapitre IV :

(17075, 17142, 17304, 17595 et suppl., 17597 suppl., 17603, 17718, 19078, 19090, 19116, 19256-19268, 20224, 20560, 20682-20684, 20697, 20770, 21155, 21193, 21283, 21311-21314, 22348, 22367, 22400.)

MARCHANGY. *La Gaule poétique...*, t. I, 3^e éd., Paris, 1819, in-8.

BAOUR-LORMIAN. *Les trois mots*, satire, Paris, 1821, in-8°.

BAOUR-LORMIAN. *Le Classique et le Romantique*, Paris, 1825, in-8°.

TISSOT. *Études sur Virgile*, Paris, 1825-1830, 4 vol. in-8°.

BLANCHARD DE FARGES. *Un peu de Stendhal inédit, Correspondant*, 25 sept. 1909.

LAMARTINE, *Méditations*, éd. Lanson, Paris, 1915, 2 vol. in-8°.

ÉMILE DESCHAMPS. *Préface des Études françaises et étrangères*, éd. H. Girard, Paris, 1923, in-8°.

THÉODORE JOUFFROY. *Le Cahier vert*, p. p. Pierre Poux, Paris, 1924, in-8°.

STENDHAL. *Traité de l'art de faire des comédies*, p. p. H. Martineau, *Revue Universelle*, 1^{er} déc. 1930.

P. MÉRIMÉE. *Œuvres* (en cours de publication), Paris, Champion, in-8°.

Chapitre V :

(17142, 17304, 17595 et suppl., 17603, 17718, 18984, 19116, 19171, 19256-19268, 21193, 21195, 21468-21476, 21482, 21928, 22249, 21473 suppl.)

LAMARTINE. *Josselin* inédit, p. p. Chr. Maréchal, Paris, 1909, in-8°.

V. HUGO. *Les Contemplations*, éd. Joseph Vianey, Paris, 1922, in-8°.

X. DOUDAN. *Des révolutions du goût*, p. p. Henri Moncel, Paris, 1924, in-8°.

V. HUGO. *La légende des siècles*, éd. Paul Berret, Paris, 1925, 5 vol. in 8°.

V. HUGO. *La tristesse d'Olympio*, éd. Maurice Levailant, Paris, 1928, in-8°.

Théophile GAUTIER. *L'España*, éd. René Jasinski, Paris, 1929, in-8°.

Gérard DE NERVAL, *Œuvres complètes* (en cours de publication), Paris, Champion, in-8°.

Chapitre VI :

(335, 18285, 18335, 19778, 20566, 20575-20586, 20718-20729, 20734-20738, 20761-20766, 20770-20776, 20797-20803, 20882-20884, 21015-21017, 21023-21024, 21086.)

SAINT-BEUVE. *Mes Poisons*, p. p. V. Giraud, Paris, [1926], in-12.

BAUDELAIRE. *Les Fleurs du Mal*, éd. Édouard Maynial, Paris, 1929, in-12.

B. — MÉMOIRES ET CORRESPONDANCES

Chapitre II :

J.-J. ROUSSEAU. *Correspondance générale* publiée par Th. Dufour et P. P. Plan (en cours de publication), Paris, in-8°.

Chapitre III :

(13605, 13613, 14498, 14765, 20701.)

Vicomte DE MARCELLUS. *Chateaubriand et son temps*, Paris, 1859, in-8°.

DANIELO. *Les conversations de M. de Chateaubriand*, Paris, 1864, in-8°.

CHATEAUBRIAND. *Mémoires d'Outre-Tombe*, éd. Biré, Paris, 1898-1900, 6 vol. in-8°.

CHATEAUBRIAND. *Correspondance* p. p. L. Thomas (en cours de publication, 1912 sqq.), Paris, in-8°.

Duchesse d'ABRANTÈS. *Mémoires*, éd. Georges Girard, Paris, 1929, 3 vol. in-8°.

Chapitre IV :

(17076, 17145, 17313, 17605, 17727-17728, 20767, 21315, 22401, 22878, 22900, 22905, 23054.)

Philarète CHASLES. *Mémoires*, 2^e éd., Paris, 1876-1877, 2 vol. in-12.

D'HAUSSONVILLE. *Ma jeunesse*, Paris, 1885, in-8°.

Duchesse DE BROGLIE. *Lettres* (1814-1838). Paris, 1895, in-8°.

DUBOIS. *Cousin, Jouffroy, Damiron*, Paris, 1902, in-16.

A. DE VIGNY. *Correspondance*, éd. Léon Séché, Paris, 1913, 2 vol. in-8°.

Antoine FONTANEY, *Journal intime*, p. p. René Jasinski, Paris, 1925, in-8°.

VIENNET. *Les Romantiques jugés par un classique*, *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juin 1929.

Georges GOYAU. *Le portefeuille de Lamennais*, Paris, 1930, in-8°.

Chapitre V :

(17605, 17727-17728, 19176-19177, 20767-20768, 21481, 22887, 22896, 22905.)

Hector BERLIOZ. *Mémoires* (1803-1865), Paris, 1878, 2 vol. in-18.

Eugène DELACROIX. *Correspondance*, Paris, 1880, 3 vol. in-18.

Édouard FOURNIER. *Souvenirs poétiques de l'École romantique*, Paris, 1880, in-18.

Maxime DU CAMP. *Souvenirs littéraires*, Paris, 1882-1883, 2 vol. in-8°.

Auguste BARBIER. *Souvenirs personnels et silhouettes contemporaines*, Paris, 1883, in-8°.

V. PAVIE. *Œuvres choisies*, t. II. *Souvenirs de jeunesse et Revnants...* Paris, 1887, in-8°.

Eugène DELACROIX. *Journal*, Paris, 1893-1895, 3 vol. in-8°.

Jules MICHELET. *Lettres inédites*, 1841-1871, p. p. Sirven, 1925, in-12.

C. — PÉRIODIQUES ET RECUEILS

Chapitre II :

Journal étranger, 1754-1762, 45 vol. in-12.

Lettres sur quelques écrits de ce temps, 1749-1754, 12 vol. in-12.

L'Année littéraire, 1754-1790, 292 vol. in-12.

Le Mercure de France et le Mercure français, 1724-1820, in-12 et in-8°.

Correspondance littéraire, philosophique et critique [de Grimm], éd. Tourneux, Paris, 1877-1882, 16 vol. in-8°.

Chapitre III :

La Décade philosophique, littéraire et politique, an II-1812, in-8°.

Journal des Débats et Journal de l'Empire, Paris, 1800 sqq.

Chapitre IV :

Lettres champenoises, Paris, 1817-1825, 24 vol. in-8°.

Le Conservateur, Paris, 1818-1820, 6 vol. in-8°.

La Minerve française, Paris, 1818-1820, 9 vol. in-8°.

Le Conservateur littéraire, Paris, 1819-1821, 3 vol. in-8° (rééd. par Jules Marsan).

Le Lycée français..., Paris, 1819-1820, 5 vol. in-8°.

Revue encyclopédique... Paris, 1819-1835, in-8°.

Annales de la Littérature et des Arts, Paris, 1820-1829, 35 vol. in-8°.

La Minerve littéraire, Paris, 1820-1821, 2 vol. in-8°.

Le Mercure du dix-neuvième siècle (à partir du t. XIX : *Le Mercure de France au dix-neuvième siècle*), Paris, 1823-1830, 31 vol. in-8°.

La Muse française, Paris, 1823-1824, 2 vol. in-8° (rééd. par Jules Marsan, Paris, 1907, 2 vol. in-8°).

Le Globe..., Paris, 1824-(1830), in-4° et in-f°.

Le Catholique, 1826-1829, 16 vol. in-8°.

La Revue française, Paris, 1828-1830, 16 livraisons in-8°.

Le Correspondant, Paris, 1829 sqq., in-8°.

La Revue de Paris, 1829 sqq., in-8°.

Chapitre V :

L'Artiste, 1831 sqq., in-4°.

La Revue des Deux Mondes, 1831 sqq, in-8°.

L'Europe littéraire, 1833-1834, 4 vol. in-fol, puis in-4°.

La France littéraire, nouvelle série, t. I, 1840.

II. — ÉTUDES

Les chiffres entre-crochets [] renvoient à la présente bibliographie.

A. — LIVRES

Chapitre premier :

1. Alfred MICHIELS : *Histoire des idées littéraires en France au dix-neuvième siècle*, Paris, 4^e éd. 1863, 2 vol. in-8°.

2. Charles BAUDELAIRE : *Œuvres*, Paris, 1868-1870, 7 vol. in-12 (t. II et t. III).
3. Th. GAUTIER. *Histoire du romantisme*, Paris, 1874, in-12.
4. E. KRANTZ. *Essai sur l'esthétique de Descartes...*, Paris, 1882, in-8°.
5. Augustin SICARD. *Les études classiques avant la Révolution*, Paris, 1887, in-8°.
6. F. BRUNETIÈRE. *L'évolution de la critique...*, Paris, 1890, in-16.
7. Ferdinand BRUNOT. *La doctrine de Malherbe...*, Paris, 1891, in-8°.
8. Gustave LANSON. *Boileau*, Paris, 1892, in-16.
9. F. BRUNETIÈRE. *L'évolution de la poésie lyrique...* Paris, 1894-1895, 2 vol. in-12.
10. G. LANSON. *Hommes et livres*, Paris, 1895, in-8°.
11. BRUNETIÈRE. *L'esthétique de Boileau (Études critiques, t. VI, 1899, in-16.)*
12. G. MICHAUT. *La rhétorique de Balzac*, Fribourg, 1901, in-8°.
13. G. BRANDÈS. *L'école romantique en France*, trad. A. Topin, Paris, 1902, in-8°.
14. Pierre LASSERRE. *Le romantisme français*, Paris, 1907, in-8°.
15. E. SEILLIÈRE. *La philosophie de l'impérialisme, III. Le Mal romantique*, Paris, 1908, in-8°.
16. Georges COLLAS... *Jean Chapelain (1595-1674)...*, Paris, 1911, in-8°.
17. H. LEMONNIER. *L'Art français au temps de Louis XIV...*, Paris, 1911, in-12.
18. G. PELLISSIER. *Le réalisme des romantiques*, Paris, 1912, in-12.
19. P. VAN TIEGHEM. *Le mouvement romantique*, Paris, 1912, in-12.
20. J. E. FIDAO JUSTINIANI. *L'esprit classique et la préciosité*, Paris, 1914, in-12.
21. Hubert GILLOT. *La querelle des Anciens et des Modernes...* Nancy, 1914, in-8°.
22. Julien BENDA. *Belphegor*, Paris, 1919, in-8°.
23. TOFFANIN. *La fine dell' Umanesimo*, Turin, 1920, in-8°.
24. André JOUSSAIN. *Romantisme et politique*, Paris, 1924, in-8°.
25. M. MAGENDIE. *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté...* Paris, 1925, in-8°.

26. L. REYNAUD. *Le Romantisme. Ses origines anglo-germaniques*, Paris, 1926, in-8°.
27. René BRAY. *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927, in-8°.
28. Arturo FARINELLI. *Il Romanticismo nel mondo latino*, Turin, 1927, 3 vol. in-8°.
29. Draguicha LAPCEVIC. *La philosophie de l'art classique*, Paris, 1927, in-8°.
30. Alexis FRANÇOIS. *Où en est « romantique » ?* (dans : *Mélanges Baldensperger*, Paris, 1929, 2 vol. in-8°).
31. Daniel MORNET. *Histoire de la Clarté française*, Paris, 1929, in-8°.
32. J. E. FIDAO JUSTINIANI. *Qu'est-ce qu'un classique ?* Paris, 1929, in-8°.
33. Pierre FRANCASTEL. *La sculpture de Versailles...* Paris, 1930, in-8°.

Chapitre II :

[5, 6, 14, 26]

34. André LE BRETON. *Rivarol...*, Paris, 1895, in-8°.
35. Henri LION. *Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, Paris, 1895, in-8°.
36. Joseph TEXTE. *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, Paris, 1895, in-8°.
37. HARRISSE. *L'abbé Prévost...*, Paris, 1896, in-16.
38. Louis BERTRAND. *La fin du classicisme et le retour à l'antique...*, Paris, 1897, in-8°.
39. Henri POTEZ. *L'élégie en France avant le romantisme*, Paris, 1897, in-8°.
40. J. TEXTE. *Études de littérature européenne*, Paris, 1898, in-16.
41. FERTÉ. *Rollin...*, Paris, 1902, in-8°.
42. Paul GLACHANT. *André Chénier critique et critiqué*, Paris, 1902.
43. Fernand GOHIN. *Les transformations de la langue française pendant la deuxième moitié du dix-huitième siècle*. Paris, 1903, in-8°.
44. F. BALDENSBERGER. *Goethe en France*, Paris, 1904, in-8°.
45. Alexis FRANÇOIS. *La grammaire du purisme et l'Ac. fr. au dix-huitième siècle*, Paris, 1905, in-8°.
46. Pierre MARTINO. *L'Orient dans la littérature française aux dix-septième et dix-huitième siècles*, Paris, 1906, in-8°.

47. F. BALDENSBERGER. *Études d'histoire littér.*, Paris, 1907-1910, 2 vol. in-12.
48. D. MORNET. *Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, Paris, 1907, in-8°.
49. D. MORNET. *L'Alexandrin français dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle*, Toulouse, 1907, in-8°.
50. P. HAZARD. *La Révolution française et les lettres italiennes (1789-1815)*, Paris, 1910, in-8°.
51. A. FONTAINE. *Les doctrines d'art en France, de Poussin à Diderot*, Paris, 1908, in-8°.
52. F. BALDENSBERGER, etc., *J.-J. Rousseau (leçons de l'École des Hautes Études sociales)*, Paris, 1912, in-8°.
53. D. DELAFARGE. *La vie et les œuvres de Palissot, 1730-1814*, Paris, 1912, in-8°.
54. LOUIS HAUTECEUR. *Rome et la Renaissance de l'antiquité à la fin du dix-huitième siècle*, Paris, 1912, in-8°.
55. D. MORNET. *Le Romantisme en France au dix-huitième siècle*, Paris, 1912, in-12.
56. A. LOMBARD. *L'abbé du Bos... (1670-1742)*, Paris, 1913, in-8°.
57. P.-M. MASSON. *La Religion de J.-J. Rousseau*, Paris, 1916, 3 vol. in-12.
58. ALBERT MONOD, *De Pascal à Chateaubriand. Les défenseurs du Christianisme de 1670 à 1802*, Paris, 1916, in-8°.
59. ALBERT CHÉREL, *Fénelon au dix-huitième siècle en France (1715-1820)...* Paris, 1917, in-8°.
60. P. VAN TIEGHEM. *Ossian en France*, Paris, 1917, 2 vol. in-8°.
61. P. VAN TIEGHEM. *L'Année littéraire comme intermédiaire en France des litt. étr.*, Paris, 1917, in-8°.
62. E. LAVAQUERY. *Le Cardinal de Boisgelin*, Paris, 1920, 2 vol. in-8°.
63. GUSTAVE DUPONT-FERRIER. *Du collège de Clermont au lycée Louis-le-Grand*, Paris, 1921-1922, 2 vol. in-8°.
64. CORNOU. *Élie Fréron*, Paris, 1922, in-8°.
65. S. ÉTIENNE. *Le genre romanesque en France depuis l'apparition de la « Nouvelle Héloïse » jusqu'aux approches de la Révolution*, Paris, 1922, in-8°.
66. L. REYNAUD. *L'influence allemande en France au dix-huitième et au dix-neuvième siècle*. Paris, 1922, in-8°.
67. EDMOND ESTÈVE. *Études de littérature préromantique*, Paris, 1923, in-8°.
68. F. BALDENSBERGER. *Le mouvement des idées dans l'émigration française*, Paris, 1925, 2 vol. in-12.

69. W. FOLKIEFSKI. *Entre le Classicisme et le Romantisme...*, Paris, 1925, 1925, in-8°.
70. V. GIRAUD. *Le Christianisme de Chateaubriand. I. Les Origines*, 1925, Paris, in-8°.
71. F. BRUNOT. *Histoire de la langue française...* t. VII, Paris, 1926, in-8°; t. IX, Paris, 1927, in-8°.
72. A. VIATTE. *Les sources occultes du romantisme (1770-1820)*, Paris, 1928, 2 vol. in-8°.
73. Aileen WILSON. *Fontanes...*, Paris, 1928, in-8°.
74. Paul HAZARD et ses étudiants américains : *Études crit. sur Manon Lescaut*, Chicago, 1929, in-8°.
75. André MONGLOND. *L'histoire intérieure du préromantisme français...* Grenoble, 1929, 2 vol. in-8°.
76. A. SCHINZ. *La pensée de J.-J. Rousseau*, Paris, 1929, in-8°.

Chapitre III :

- [1, 6, 9, 14, 19, 26, 39, 44, 50, 53, 60, 62, 63, 66, 70, 72, 73, 75]
77. Lady BLENNERHASSET. *Mme de Staël et son temps*, trad. Dietrich, Paris, 1890, 3 vol. in-8°.
78. G. PAILHÈS. *Chateaubriand, sa femme et ses amis...*, Paris, 1896, in-8°.
79. F. BENOÎT. *L'art français sur la Révolution et l'Empire...*, Paris, 1897.
80. G. BERTRIN. *La sincérité religieuse de Chateaubriand*, Paris, 1899, in-8°.
81. Ch.-M. DESGRANGES. *Geoffroy...*, Paris, 1897, in-8°.
82. Urbain MENGIN. *L'Italie des romantiques*, Paris, 1902, in-8°.
83. R. CANAT. *Quæ de Græcis Mme de Staël scripserit...*, Angers, 1904, in-8°.
84. E. HERRIOT. *Mme Récamier et ses amis*, Paris, 1904, 2 vol. in-8°.
85. Philippe GODET. *Mme de Charrière et ses amis*, Genève, 1906, 2 vol. in-8°.
86. J. MERLANT. *Senancour*, Paris, 1907, in-8°.
87. Louis WITTMER. *Charles de Villers...*, Genève et Paris, 1908, in-8°.
88. GALLEY. *Claude Fauriel*, Saint-Étienne, 1909, in-8°.
89. G. MICHAUT. *Senancour, ses amis et ses ennemis*, Paris, 1909, in-8°.
90. G. RUDLER. *La jeunesse de B. Constant (1767-1794)...*, Paris, 1909, in-8°.
91. R. SCHNEIDER. *Quatremère de Quincy...*, Paris. 1910, in-8°.

92. R. SCHNEIDER. *L'Esthétique classique chez Quatremère de Quincy*, Paris, 1910, in-8°.
93. Albert CASSAGNE. *La vie politique de François de Chateaubriand...*, Paris, 1911, in-8°.
94. V. GIRAUD. *Nouvelles Études sur Chateaubriand*, Paris, 1912, in-16.
95. Pierre LADOUÉ. *La vie et l'œuvre de Millevoye*, Paris, 1912, in-8°.
96. Garabed der SAHAGIAN. *Chateaubriand en Orient*, Venise, 1914, in-8°.
97. Pierre KOHLER. *Mme de Staël et la Suisse*, Paris, 1916, in-8°.
98. M. L. HERKING. *Ch. V. de Bonstetten*, Lausanne, 1920, in-8°.
99. Mme P. DE SAMIE... *Chênedollé...*, Caen, 1922, in-8°.
100. A. VIATTE. *Le catholicisme chez les romantiques*, Paris, 1922, in-16.
101. Jane VAN NESS SMEAD. *Chateaubriand et la Bible*, Paris et Baltimore, 1924, in-8°.
102. Mera Helena MILLER. *Chateaubriand and english literature*, Paris et Baltimore, 1924, in-8°.
103. Edmond EGGLI. *Schiller et le romantisme français*, Paris, 1927, 2 vol. in-8°.
104. Edmond EGGLI. *L'érotique comparée de Charles de Villers*, Paris, 1927, in-8°.
105. Charles RANDALL HART. *Chateaubriand and Homer*, Paris et Baltimore, 1928, in-8°.
106. Blaise BRIOD. *L'homérisme de Chateaubriand*, Paris, 1928, in-8°.
107. V. GIRAUD. *Le christianisme de Chateaubriand. II. L'Évolution*, Paris, 1928, in-8°.
108. Emmanuel BEAU DE LOMÉNIE. *La carrière politique de Chateaubriand de 1814 à 1830*, Paris, 1929, 2 vol, in-4°.
109. Ian ALLAN HENNING. *L'Allemagne de Mme de Staël et la polémique romantique*, Paris, 1929, in-4°.
110. D. G. LARG. *Mme de Staël. La seconde vie (1800-1807)*, Paris, 1929, in-4°.
111. Louis H. NAYLOR. *Chateaubriand and Virgil*, Baltimore, 1930, in-8°.

Chapitre IV :

[1, 6, 9, 14, 44, 60, 66, 84, 88, 91, 100, 103, 108, 109.]

112. A. DE GUBERNATIS. *Il Manzoni e il Fauriel...*, Rome, 2^e éd. 1880, in-8°.

113. Edmond BIRÉ. *Victor Hugo avant 1830*, Paris et Nantes, 1883, in-12.
114. Victor WAILLE. *Le Romantisme de Manzoni*, Alger, 1890, in-8°.
115. ZYROMSKI. *Lamartine, poète lyrique*, Paris, 1896, in-8°.
116. Louis MAIGRON. *Le roman historique à l'époque romantique...*, Paris, 1898, in-8°.
117. E. ASSE. *Les petits romantiques*, Paris, 1900, in-8°.
118. Ernest DUBEDOUT. *Le sentiment chrétien dans la poésie romantique*, Paris, 1901, in-8°.
119. Emma SAKELLARIDÈS. *A. de Vigny, auteur dramatique*, Paris, 1902, in-8°.
120. G. MICHAUT. *Sainte-Beuve avant les « Lundis »*, Paris, 1903, in-8°.
121. Emmanuel BARAT. *Le style poétique et la révolution romantique*, Paris, 1904, in-8°.
122. Marc CITOLEUX. *La poésie philosophique au dix-neuvième siècle : Lamartine*, Paris, 1905, in-8°.
123. Ernest DUPUY. *La jeunesse des romantiques*, Paris, 1906, in-12.
124. EDMOND ESTÈVE. *Byron et le romantisme français...*, Paris, 1907, in-8°.
125. Ch.-M. DESGRANGES... *La Presse littéraire sous la Restauration*, Paris, 1907, in-8°.
126. Anna BEFFORT. *Alexandre Soumet, sa vie et ses œuvres*, Luxembourg, 1908, in-8°.
127. Doris GUNNEL. *Stendhal et l'Angleterre*, Paris, 1908, in-8°.
128. Michel SALOMON. *Charles Nodier et le groupe romantique*, Paris, 1908, in-8°.
129. Léon SÉCHÉ. *Le Cénacle de la Muse française*, Paris, 1908, in-8°.
130. E. DUPUY. *A. de Vigny. I. les Amitiés*, Paris, 1910. II. *Le rôle littéraire*, Paris, 1912, in-12.
131. Claudius GRILLET. *La Bible dans Victor Hugo*, Lyon, 1910, in-8°.
132. Amédée GUIARD. *La fonction du poète, étude sur Victor Hugo*, Paris, 1910, in-8°.
133. Amédée GUIARD. *Virgile et Victor Hugo*, Paris, 1910, in-8°.
134. Paul LAFOND... *Jules de Rességuier et ses amis*, Paris, 1910, in-12.
135. René CANAT. *La Renaissance de la Grèce antique (1820-1850)*, Paris, 1911, in-18.

136. Jean DES COGNETS. *La vie intérieure de Lamartine*, Paris, 1911, in-18.
137. Pierre DE LACRETELLE. *Les origines et la jeunesse de Lamartine*, Paris, 1911, in-16.
138. Louis MAIGRON. *Le Romantisme et la mode...*, Paris, 1911, in-8°.
139. Auguste ROCHETTE. *L'Alexandrin chez Victor Hugo*, Paris, 1911, in-8°.
140. Léon SÉCHÉ. *Le Cénacle de Joseph Delorme (1827-1830)*, Paris, 1911, 2 vol. in-8°.
141. J. L. BORGERHOFF. *Le théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, Paris, 1912, in-8°.
142. Gustave CHARLIER. *Le sentiment de la nature chez les romantiques français*, Paris, 1912, in-8°.
143. Jules MARSAN. *La bataille romantique*, Paris, 1912, in-12.
144. Pierre DUBOIS. *Victor Hugo, ses idées religieuses de 1802 à 1825*, Paris, 1913, in-4°.
145. Pierre DUBOIS. *Biobibliographie de V. Hugo de 1802 à 1825*, Paris, 1913, in-4°.
146. Christian MARÉCHAL. *La jeunesse de Lamennais*, Paris, 1913, in-8°.
147. G. VAUTHIER. *Villemain (1790-1870)...*, Paris, 1913, in-12.
148. Paul ARBELET. *La jeunesse de Stendhal*, Paris, 1914, in-8°.
149. Pierre MARTINO. *Stendhal*, 1914, in-12.
150. Maurice SCHENCK. *La part de Charles Nodier dans la formation des idées romantiques de V. Hugo...*, Paris, 1914, in-8°.
151. Henri GIRARD. *Un bourgeois dilettante à l'époque romantique. Émile Deschamps (1791-1871)*, Paris, 1921, in-8°.
152. A. Augustin THIERRY. *Augustin Thierry d'après sa correspondance et ses papiers de famille*, Paris, 1922, in-8°.
153. DUINE. *Lamennais...*, Paris, 1922, in-8°.
154. Edmond ESTÈVE. *A. de Vigny, sa pensée et son art*, Paris, 1923, in-8°.
155. Jean LARAT. *La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Ch. Nodier...*, Paris, 1923, in-8°.
156. Margaret H. PEOPLES. *La société des bonnes lettres (1821-1830)*, Northampton, 1923, in-8°.
157. Charles-H. POUTHAS. *Guizot pendant la Restauration...*, Paris, 1923, in-8°.
158. Marc CITOLEUX. *A. de Vigny. Persistances classiques et affinités étrangères*, Paris, 1924, in-8°.

159. Pierre FLOTTES. *Alfred de Vigny*, Paris, 1925, in-16.
160. Adrien GARNIER. *Frayssinous. Son rôle dans l'Université sous la Restauration*, Paris, 1925, in-8°.
161. Pierre TRAHARD. *La Jeunesse de Prosper Mérimée (1803-1834)...*, Paris, 1925, 2 vol. in-8°.
162. Paul BERRET. *Victor Hugo*, Paris, 1927, in-8°.
163. Mysie E. I. ROBERTSON. *L'épithète dans les œuvres lyriques de V. Hugo publiées avant l'exil*, Paris, 1927, in-8°.
164. E. BENOÎT-LÉVY. *La jeunesse de Victor Hugo*, Paris, 1928, in-8°.
165. André LEBRETON. *La jeunesse de Victor Hugo*, Paris, 1928, in-8°.
166. F. SEGU. *Un maître de Balzac inconnu : H. de Latouche*, Paris, 1928, in-8°.
167. F. BALDENSBERGER. *Alfred de Vigny*, Paris, 7^e édit., 1929, in-8°.
168. André BELLESSERT. *Victor Hugo. Essai sur son œuvre*, Paris, 1929, in-8°.
169. A. LE DU. *Le Rythme dans la prose de Victor Hugo (1818-1831)*, Paris, 1930, in-8°.
170. A. LE DU. *Les Rythmes dans l'alexandrin de V. Hugo (1815-1856)*, Paris, 1930, in-16.

Chapitre V :

- [1, 9, 14, 24, 44, 66, 100, 103, 115, 116, 118, 119, 121, 122, 124, 131, 132, 133, 136, 138, 139, 142, 149, 154, 158, 159, 161, 162, 163, 167, 168, 170]
171. Edmond BIRÉ. *Victor Hugo après 1830...*, Paris, 1891, 2 vol. in-12.
 172. Louis DORISON. *Alfred de Vigny, poète philosophe*, Paris, 1892, in-8°.
 173. Edmond BIRÉ. *V. Hugo après 1852*, Paris, 1894, in-12.
 174. Louis DORISON. *Un symbole social. A. de Vigny...*, Paris, 1894, in-8°.
 175. Lucien CORDELIÉ. *L'évolution religieuse chez Lamartine*, Paris, 1895, in-8°.
 174. André LE BRETON. *Balzac, l'homme et l'œuvre*, Paris, 1895, in-8°.
 175. LECIGNE. *Brizeux*, Lille, 1898, in-8°.
 176. Wladimir KARÉNINE. *George Sand, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1899-1926, 4 vol. in-8°.

177. E. FAGUET. *Politiques et moralistes*, Paris, 1900, 3 vol. in-16.
178. Léon ROSENTHAL. *La peinture romantique, essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830*, Paris, 1900, in-4°.
179. Julia CARTIER. *Un intermédiaire entre la France et l'Allemagne. Gérard de Nerval*, Genève, 1904, in-8°.
180. Ch. BOUTARD. *Lamennais, sa vie et ses doctrines*, Paris, 1905-1913, 3 vol. in-8°.
181. BRUNETIÈRE. *Honoré de Balzac*, Paris, 1905, in-12.
182. Henri LARDANCHET. *Les Enfants perdus du romantisme*, Paris, 1905, in-12.
183. Adolphe BOSCHOT. *La jeunesse d'un romantique. Hector Berlioz (1803-1831)*, Paris, 1906, in-12.
184. Albert CASSAGNE. *La théorie de l'art pour l'art en France...*, Paris, 1906, in-8°.
185. Adolphe BOSCHOT. *Un romantique sous Louis-Philippe. Hector Berlioz (1831-1842)*, Paris, 1908, in-12.
186. Paul BERRET. *La philosophie de V. Hugo, 1854-59...*, Paris, 1910, in-8°.
187. E. CHARLES-BRUN. *Le roman social en France au dix-neuvième siècle*, Paris, 1910, in-8°.
188. Louis MAIGRON. *Le Romantisme et les mœurs*, Paris, 1910, in-8°.
189. Aristide MARIE. *Gérard de Nerval*, Paris, 1914, in-8°.
190. André JOUSSAIN. *L'esthétique de V. Hugo : le pittoresque dans le lyrisme et dans l'épopée...*, Paris, 1915, in-8°.
191. Paul GAUTIER. *Un prophète. Edgar Quinet*, Paris, 1917, in-16.
192. M.-L. VINCENT. *George Sand et le Berry*, Paris, 1919, in-8°.
193. M.-L. VINCENT. *La langue et le style rustique de George Sand...*, Paris, 1919, in-8°.
194. E. SEILLIÈRE. *Balzac et la morale romantique*, Paris, 1922, in-8°.
195. Gabriel MONOD. *La vie et la pensée de Jules Michelet, 1798-1852*, Paris, 1923, 2 vol. in-8°.
196. Lucien REFORT. *L'art de Michelet dans son œuvre historique...*, Paris, 1923, in-8°.
197. H. SCHNURER. *Les jugements littéraires de Michelet dans l'histoire de France...*, Paris, 1923, in-8°.

198. L.-J. ARRIGON. *Les débuts littéraires d'Honoré de Balzac*, Paris, 1924, in-12.
199. R. GLOTZ. *Les variantes des Contemplations*, Paris, 1924, in-8°.
200. R. GLOTZ. *Essai sur la psychologie des variantes des Contemplations*, Paris, 1924, in-8°.
201. J. MARSAN. *La Bataille romantique*, t. II, Paris, 1924, in-8°.
202. J. LANGLADE. *La dernière manière de G. Sand. Essai sur le déclin du romantisme*, Paris, 1925, in-8°.
203. J.-M. CARRÉ. *Michelet et son temps*, Paris, 1926, in-16.
204. L.-J. ARRIGON. *Les années romantiques de Balzac*, Paris, 1927, in-8°.
205. F. BALDENSBERGER. *Orientations étrangères chez H. de Balzac*, Paris, 1927, in-8°.
206. Pierre FLOTTES. *La pensée politique et sociale d'A. de Vigny*, Paris, 1927, in-8°.
207. P. BARRIÈRE. *Honoré de Balzac et la tradition littéraire classique*, Paris [1928] in-8°.
208. Pierre TRAHARD. *Prosper Mérimée de 1834 à 1853*, Paris, 1928, in-8°.
209. Prosper DORBEC. *Les lettres françaises dans leurs contacts avec l'atelier du peintre*, Paris, 1929, in-8°.
210. Raymond ESCHOLIER. *Delacroix, peintre, graveur, écrivain*, Paris, 1929, 3 vol. in-4°.
211. René JASINSKI. *Les années romantiques de Th. Gautier*, Paris, 1929, in-8°.
212. *Cent ans de vie française (Livre du Centenaire de la Revue des Deux Mondes)*, Paris, 1929, in-4°.
213. Mary STANLEY HINRICHS. *Le Cours familial de littérature de Lamartine*, Paris, 1930, in-8°.

Chapitre VI :

[6, 9, 119, 120, 212.]

214. Jules HURET. *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, 1891.
215. Pierre NEBOUT. *Le drame romantique*, Paris, 1895, in-8°.
216. Camille LATREILLE. *La fin du théâtre romantique et François Ponsard...*, Paris, 1899, in-8°.
217. V. GIRAUD. *Essai sur Taine*, Paris et Fribourg, 1901, in-8°.
218. Léon LAFOSCADE. *Le théâtre d'Alfred de Musset*, Paris, 1901, in-8°.

219. Paul et Victor GLACHANT. *Un laboratoire de dramaturgie. Essai critique sur le théâtre de V. Hugo*, Paris, 1902-1903, 2 vol. in-12.
220. *Le livre d'or de Sainte-Beuve*, Paris, 1904, in-4°.
221. René DESCHARMES. *Flaubert... avant 1857*, Paris, 1909, in-8°.
222. Max FUCHS. *Théodore de Banville...*, Paris, 1911, in-8°.
223. André BARRE. *Le symbolisme...* Paris, 1911, in-8°.
224. V. GIRAUD. *Les maîtres de l'heure*, Paris, 1912-1914, 2 vol. in-12.
225. E.-L. FERRÈRE. *L'esthétique de Gustave Flaubert*, Paris, 1913, in-8°.
226. Pierre MARTINO. *Le roman réaliste sous le second Empire*, Paris, 1913, in-12.
227. Émile BOUVIER. *La bataille réaliste (1844-1857)*, Paris, 1914, in-8°.
228. G. DE REYNOLD. *Charles Baudelaire*, Paris, 1920, in-8°.
229. A. THIBAUDET. *Gustave Flaubert...*, Paris, 1922, in-8°.
230. André LE BRETON. *Le théâtre romantique*, Paris [1923], in-16.
231. Pierre MUENIER. *Émile Montégut*, Paris, 1925, in-8°.
232. André BELLESSORT. *Sainte-Beuve et le dix-neuvième siècle*, Paris, 1927, in-16.
233. Paul V. RUBOW. *H. Taine*, Paris, 1929, in-8°.
234. Douchan MILATCHITCH. *Le théâtre d'Honoré de Balzac...*, Paris, 1930, in-8°.

B. — PÉRIODIQUES ET RECUEILS

Chapitre premier :

235. Henri BLAZE DE BURY. *Idées sur le romantisme et les romantiques*, *Revue des Deux Mondes*, juillet, 1881.
236. Emmanuel DES ESSARTS. *Le romantisme classique*, *Revue d'histoire littéraire*, 1894.
237. E. FAGUET. *Sur l'alexandrinisme*, *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} mai 1894.
238. Jacques DE BOISJOLIN. *Les Écoles de la littérature française*, *Revue des Études historiques*, 1895.
239. Henri BREMOND. *Le classicisme et l'idée traditionnelle de poésie*, *Correspondant*, 25 sept. 1926.
240. Georges DOUTREPONT. *Les Classiques jugés par les roman-*

tiques, *Bulletin de l'Académie Royale de langue et de littérature française de Belgique*, novembre 1927.

241. Lionel LANDRY. *Classicisme et Romantisme*, *Mercure de France*, 15 juillet 1927.
242. H. GIRARD et H. MONCEL. *Pour et contre le romantisme*, bibliographie des travaux publiés de 1914 à 1926 (11^e Cahier des *Études Françaises*, 1927).
243. Ramon FERNANDEZ. *De l'esprit classique*, *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} janvier 1929.
244. Marcel DESBIENS. *Romantisme*, *Cahiers de la Quinzaine*, 5 et 20 février 1930.
245. Victor GIRAUD. *Qu'est-ce qu'un classique?* *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} janvier 1931.
- 245 bis. D. PARODI. *L'Essence du romantisme*. *Rev. de Métaph. et de Morale*, Oct. 1931.

Chapitre II :

[239.]

246. *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, 1905 et suiv.
247. Paul HAZARD. *Le Spectateur du Nord*, *Revue d'histoire littéraire*, 1906.
248. Paul HAZARD. *Tendances romantiques dans la littérature de la Révolution*, *ibid.*, 1907.
249. D. MORNET. *Les enseignements des bibliothèques privées*, *ibid.*, 1909.
250. Pierre LESPINASSE. *La peinture irréaliste en France au dix-huitième siècle*, *Revue du dix-huitième siècle*, avril 1913.
251. RANSELOT. *Les manifestations du déclin poétique au dix-huitième siècle*. *Revue d'histoire littér.*, 1926.

Chapitre III :

252. Jean POIRIER. *Lycéens impériaux (1814-1815)*, *Revue de Paris*, 15 mai 1921.
253. Robert DE LA SIZERANNE. *Ce que l'art doit à Napoléon*, *Revue des Deux Mondes*, décembre 1921.
254. LANZAC DE LABORIE. *L'instruction secondaire pendant la période napoléonienne*, *Revue de Paris*, 15 novembre 1924.
255. Pierre KOHLER. *Mme de Staël et la France*, *Revue de Genève*, novembre 1925.
256. Paul GAUTIER. *Les deux Allemagnes de Mme de Staël*, *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1930.

257. H. DE LELIWA. *Mme de Staël et la « Romantik »*, *Revue Rhénane*, avril 1930.

Chapitre IV :

[240, 252.]

258. *Annales romantiques*, p. p. Léon Séché, 1904 et suiv.
 259. Ch. M. DES GRANGES. *Notes romantiques. A. Thierry journaliste (1819-1820)*, *Revue d'histoire littéraire*, 1905.
 260. Marcel BREUILLAC. *Hoffmann en France*, *ibid.*, 1906.
 261. P.-M. MASSON. *Lamartine et les deux « Eléonore »*, *Revue d'histoire littéraire*, 1913.
 262. Helen MAXWELL KING. *Les doctrines littéraires de la Quotidienne, 1814-1830...* *Smith College studies in modern languages*, oct. 1919, juillet 1920.
 263. Paul HAZARD. *Les influences étrangères sur Lamartine*, *Revue des Cours et Conférences*, 1922.
 264. J. DE LASSUS. *J. de Rességuier et la modération romantique*, *La Muse française*, 10 déc. 1927.
 265. F. BALDENSPERGER. *Les années 1827-28 en France et au dehors*, *Revue des Cours et Conférences*, 1928.
 266. F. BRUNOT. *Les Romantiques et la langue poétique*, *Revue de Paris*, 15 novembre 1928.
 267. G. LOTE. *Le Vers romantique*. *Revue des Cours et Conférences*, 1931.

Chapitre V :

[263, 267.]

268. *Cahiers balzaciens*, p. p. Marcel Bouteron (à partir de 1923).
 269. Paul BOURGET. *L'art du roman chez Balzac*, *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1926.
 270. Henri TRONCHON. *Une crise d'âme : 1830*, *Revue des Cours et Conférences*, 15 février 1926.
 271. Lucien CORPECHOT. *La Société sous Louis-Philippe*, *Revue de Paris*, 1^{er} juillet 1927.
 272. V. GIRAUD. *L'évolution spirituelle de Michelet*, *R. des Deux Mondes*, 1^{er} sept. 1927.
 273. V. GIRAUD. *Victor Hugo, non le poète, mais l'homme*, *ibid.*, 15 octobre 1929.
 274. Paul BERRET. *L'inspiration des Châtiments*, *ibid.*, 1930.
 275. M. LEVAILLANT. *Dans l'atelier de Victor Hugo*, *ibid.*, 1^{er} mai 1930.

Chapitre VI :

276. L. BARTHOU. *La vie artistique de Rachel, R. des Deux Mondes*, 1926.
277. André BELLESSORT. *Le théâtre d'Alfred de Musset, ibid.*, 1^{er} février 1930.
278. Camille LATREILLE. *Lamartine en 1848, Revue de Paris*, 1^{er} mai 1930.
279. Jean POMMIER. *Baudelaire et les lettres françaises, Revue des Cours et Conférences*, 1930.
-

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS. — La notion de classicisme des Romantiques. — Les formes successives de ce classicisme. — Son intérêt actuel. 1

CHAPITRE PREMIER

QU'EST-CE QU'UN CLASSIQUE? QU'EST-CE QU'UN ROMANTIQUE?

- I. **Les Mots.** — Première étape de leur histoire : seizième, dix-septième siècles, début du dix-huitième. — Deuxième étape : premières définitions de *classique* au sens actuel et avènement de *romantique*. — Troisième étape : *classique* rencontre *romantique*. — Chez Chateaubriand. — Chez Mme de Staël..... 1
- II. **Les Idées.** — Hésitations des pays divers et des critiques. — Hésitations sur les représentants et les manifestes de ces idées. — Caractères distincts de la France classique et de la France romantique : la recherche de l'unité et la lassitude de l'unité. — Le génie tempéré chez le classique et le paroxysme chez le romantique. — Conséquences de ces caractères contraires : Pour l'objet de l'art chez le classique et le romantique. — Pour le public proposé à l'art par le classique et le romantique. — Pour les moyens imposés à l'art : l'idéalisme ou le réalisme d'une part, l'idéo-réalisme de l'autre. — La vérité de l'art selon le romantique et le classique. — L'homme selon le romantique et le classique. — Le goût de l'unité chez le classique. — Le relativisme chez le romantique..... 10

CHAPITRE II

DU CLASSICISME AU ROMANTISME

- Passage naturel de l'un à l'autre..... 23
- I. **Post-Classicisme et Préromantisme.** — Rôle de la querelle des Anciens et des Modernes dans ce passage. — Le bilan du dix-

- septième siècle. — Expansion du classicisme français chez les étrangers et tendance à leur prêter des couleurs classiques. — Le patriotisme du dix-huitième siècle. — Le dix-huitième siècle surenchérit sur le classicisme du dix-septième. — Il le rajeunit. — Il le nuance de préromantisme. — Rôle de Voltaire dans cette évolution. — Voltaire classique et romantique. — Le double thème du dix-huitième siècle : unité et diversité des goûts. — L'humanisme du dix-huitième siècle..... 23
- II. **Le Classicisme des Préromantiques.** — La vague de fond du préromantisme. — L'imagination, et Diderot. — Éléments classiques chez Diderot. — La sensibilité, et Prévost. — Jean-Jacques Rousseau français. — Jean-Jacques rhéteur et classique. — Jean-Jacques romantique. — L'artiste chez Jean-Jacques : respect du travail, des règles, et du goût. — Hésitation de ce siècle devant son propre préromantisme..... 34
- III. **Le style Louis XVI.** — Éclectisme de ce style. — Fantaisie et vérité chez Beaumarchais. — Bigarrure et harmonie chez Bernardin de Saint-Pierre. — Vérité locale et idéalisme. — L'idéalisme du dix-huitième siècle. — Poètes et Voyageurs. — Le retour à l'antique et au primitif. — André Chénier : sa foi en une beauté absolue, son idéal d'unité classique. — Chénier contre le dix-huitième siècle. — Chénier et les maîtres du dix-septième. — Son influence sur les Romantiques. — Si la Révolution a ouvert les voies au romantisme. — Éléments classiques qu'elle a intégrés au préromantisme. — Le préromantisme des émigrés. — Leur retour aux classiques..... 43

CHAPITRE III

LA GÉNÉRATION DU « GÉNIE DU CHRISTIANISME »

- Une génération en quête de maîtres. — Les trois formes du style Empire..... 57
- I. **Le génie de l'Empire.** — Napoléon : son préromantisme. — Comment il a favorisé le retour aux classiques. — Réaction générale contre le dix-huitième en faveur du dix-septième. — Diversité des formes de ce retour au goût classique. — Talma. — La politique de fusion. — Survivance des partis contraires. — Les classiques enrôlés par les idéologues. — Les classiques au service de la restauration sociale. — L'Université impériale et les études classiques. — Les écrivains de l'époque : Chénedollé, Millevoye, Senancour. — Besoin d'ordre et d'unité chez Senancour en dépit de ses révoltes..... 58
- II. **Le génie de Delphine et de René.** — Nature de Germaine Necker et de Chateaubriand. — Le dix-huitième siècle en eux. — L'in-

fluence de la Révolution. — Chateaubriand et l'émigration. — Le retour en France. — Mme de Staël au lendemain de la Révolution. — <i>De la Littérature</i> : éléments classiques de ce livre. — Conciliation du monde nouveau et de la tradition. — Conciliation semblable chez Chateaubriand vers 1800. — Le milieu classique de Chateaubriand. — <i>Le Génie du Christianisme</i> : éléments romantiques et travail d'art classique. — L'apologie du christianisme liée à celle des classiques. — La notion de classique élargie et assouplie. — Le <i>moi</i> de René et la lutte contre ce <i>moi</i> . — <i>Delphine</i> et la morale classique. — La raison de Delphine. — Sa psychologie et ses goûts classiques. — Prédilection de Mme de Staël et de Chateaubriand pour le goût français. — Nostalgie de l'ancienne société et des maîtres anciens.	74
III. Le génie de Corinne et d'Eudore. — Un classique à l'allure romantique, une romantique aux attitudes classiques. — La leçon de l'Italie. — Les idées générales de Corinne. — Son culte des Anciens. — Chateaubriand aux sources de la culture classique. — <i>Les Martyrs</i> , peinture classique de l'homme. — Évolution de Mme de Staël vers <i>le Génie du Christianisme</i> . — La leçon morale de <i>Corinne</i> . — Union du Romantisme et du Classicisme dans <i>Corinne</i> . — Influence du groupe de Mme de Staël sur ses goûts. — La duplicité de Benjamin Constant. — De la dame de Colombier à la dame de Coppet. — Charles de Villers. — Ancillon. — A. G. Schlegel. — Fauriel. — Sismondi : sa définition du romantisme. — Le dix-huitième siècle chez lui. — Son classicisme. — Bonstetten. — Le livre <i>De l'Allemagne</i> : s'il marque une évolution vers le romantisme. — Ce qui y reste de la France. — A la recherche d'une Allemagne classique. — Un art poétique classique. — Un art classique de vivre. — Mme de Staël, mère de l'éclectisme. — Chateaubriand et la Restauration. — Un politique classique. — Un historien classique. — <i>L'Essai sur la littérature anglaise</i> et les <i>Mémoires</i> . — La critique sous l'Empire et la conversation. — Du style Empire à celui de la Restauration.	98

CHAPITRE IV

LA GÉNÉRATION DES « MÉDITATIONS »

L'Éclectisme, doctrine de la Restauration. — Les groupes divers qui le représentent.	131
I. Éclectisme et Restauration. — Les luttes du présent. — Le choc de 1815. — Les classiques mêlés aux passions contemporaines. — Une génération « sérieuse ». — Les hommes de la Restauration : Louis XVIII. — <i>Le Conservateur</i> et son groupe. — Frayssinous. — Lamennais : le romantisme de ses passions et le classicisme de sa pensée et de son art. — Les conseils classiques des royalistes.	

- Les libéraux et les classiques : leurs premières avances au romantisme. — Delavigne. — Béranger. — Le tiers-parti : *le Lycée Français*. — Les terrains de rencontre..... 132
- II. **Le Classicisme des « Méditations ».** — Le romantisme dans la formation de Lamartine. — Lectures et impressions classiques. — Atmosphère classique où s'élaborent les *Méditations*. — Poésie de caractère général. — Le classicisme dans la couleur, dans l'âme, dans la composition, dans les réminiscences. — Jugements des classiques du temps. — Lamartine après les *Méditations*. — Son Harold et celui de Byron. — L'« harmonie » chez Lamartine. — Jugements des romantiques sur sa poésie, et ses conseils aux romantiques. — Goût du noble et du général. — Vers la simplicité. — « Tous les systèmes sont faux... »..... 151
- III. **Le Classicisme de la Muse Française.** — Ce qu'il faut entendre par ce nom. — Les influences classiques dans les origines des poètes de ce groupe. — Le classicisme de leurs maîtres : Chateaubriand, Nodier. — Les variations de Nodier. — La rhétorique des poètes. — Des audacieux effrayés de leurs audaces. — Soumet et Guiraud. — Émile Deschamps, Guttinguer, etc. — Marceline Desbordes-Valmore. — L'éclectisme des poètes : Vigny, « Raphaël noir ». — Hugo : sa culture classique. — L'obsession du dix-septième siècle. — Réminiscences et imitations. — *Cromwell*. — La rouille pseudo-classique des *Odes*. — Conciliation du passé et du présent. — L'« âme de cristal ». — La doctrine et les manifestes. — Habileté et prudence. — Respect de la raison, de l'ordre, des genres nobles, du vers. — Beauté particulière et beauté universelle. — Vérité particulière et vérité générale. — Le beau et le bien. — Le jugement du public. — Ton conciliant de ces manifestes. — La préface de *Cromwell* : désinvolture romantique et solidité classique. — Victor Hugo et La Harpe. — La préface de *Cromwell* et le *Globe*..... 164
- IV. **Le Classicisme du Globe.** — L'Éclectisme doctrinaire. — *Le Globe* et la conciliation. — *La Revue Française*. — *La Revue de Paris*. — Le salon des Broglie. — Le groupe de Delécluze. — Le romantisme libéral. — I. Historiens, philosophes et critiques : leur nature romantique. — Le romantisme de leur attitude et de leur action. — Leur philosophie de la vie et du moi. — Leur goût de la diversité. — Leur classicisme. — Préoccupations sociales et observation de l'humanité générale. — La pensée et la psychologie chez les historiens. — Une charte du classique et du romantique. — La primauté du dix-septième siècle. — Besoin d'unité, de clarté et d'ordre. — Le Sainte-Beuve du *Globe*. — Un maître de la critique du *Globe* : Fauriel et l'initiation à Manzoni. — II. Dilettantes et curieux : une école de Paul-Louis Courier. — Stendhal : ce qu'il doit à sa formation première, au dix-huitième siècle, à l'Italie et à l'Empire. — Sa sensualité universelle. — « Une pein-

ture exacte et enflammée... » — Son romanticisme contre le romantisme. — Ce qu'il aime du dix-septième siècle. — Mérimée stendhalien. — La caricature du romantisme. — L'esprit scientifique : Victor Jacquemont. — Le sens critique du *Globe*... 195

CHAPITRE V

LA GÉNÉRATION D'« HERNANI »

1830. — Les déceptions. — Le style Louis-Philippe et ses adversaires..... 231

I. **Le Classicisme de 1830.** — 1830, triomphe des doctrinaires. — *Hernani* a-t-il été une victoire romantique? — Le romantisme devant la révolution de Juillet. — L'éclectisme de Louis-Philippe. — La politique littéraire de la famille royale. — Le vrai vainqueur : le Bourgeois. — Ses goûts. — Guizot, conservateur et novateur. — Thiers, ou le classicisme bourgeois. — Les organes de cet esprit : le *Journal des Débats*, la *Revue des Deux Mondes*. — Les milieux : salons, théâtres, académies, ateliers. — Ingres et Delacroix. — Sculpteurs et musiciens. — La rencontre de Shakespeare et de Virgile chez Berlioz. — Le goût de la force..... 232

II. — **Des penseurs aux Mages.** — Ambition de pensée et d'idéalisme. — Caractères romantiques dans la vie de Lamartine, de Hugo et de Vigny, de Michelet et de Quinet, de Lamennais et de Lacordaire, de George Sand. — Le triomphe du *moi*. — Ses conséquences : mobilité, sensibilité, solitude orgueilleuse. — Le mépris de la raison et les colères contre le dix-septième siècle. — Une crise de l'autorité. — Réaction contre ces tendances : l'éclectisme inconscient de ces écrivains. — La faillite de l'individualisme. — Retour à l'idée d'unité. — I. Unité de la nature humaine. — La psychologie romantique. — La décadence de l'exotisme. — Du génie lyrique au génie épique. — Caractère général de ce nouveau romantisme : Hugo, Vigny. — Des thèses et des types. — *De l'unité des lettres modernes*. — II. Unité du *moi* : son harmonie intérieure. — Assagissements et apaisements. — Le génie est raison et travail. — Au service de l'ordre et de la civilisation. — Équilibre entre le moi et la société. — III. Unité à travers le temps : résurrection des classiques. — Souvenirs classiques chez Vigny, Hugo, George Sand, Michelet. — Continuité de l'esprit humain. — Puissance de Versailles sur les imaginations. — La filiation du dix-septième siècle au dix-neuvième. — Le dix-septième siècle rendu à la tradition vivante. — Pourquoi l'on s'est détaché des influences étrangères. — Pourquoi l'on s'est détaché des « oripeaux » de 1830. — Caractères classiques dans l'art de ces romantiques : clarté, relief, composition, équilibre, labeur. —

Exemples de ces qualités, dans le groupe de Vigny : Barbier et Brizeux. — Leur classicisme, fait d'harmonie et d'équilibre... 253

III. **Des dandies aux bohèmes.** — En marge de l'esprit Louis-Philippe. — Balzac et son romantisme dandy. — Les caractères particuliers, le *moi* et les modèles romantiques, chez Balzac. — Les caractères classiques de *la Comédie humaine* : impersonnalité, vérité générale, goût de l'unité, art scrupuleux. — Les maîtres classiques de Balzac. — La satire du romantisme chez Balzac. — Comment il unit romantisme et classicisme. — Stendhal après 1830. — Mérimée après 1830. — Son romantisme. — Ce qui manque à ce romantisme. — L'observateur classique et l'artiste en Mérimée. — L'art de la nouvelle et les qualités classiques. — Réminiscences classiques chez Mérimée. — La dandisme de Musset et sa complexité. — Musset romantique. — Ce qui le relie aux classiques : influences héréditaires, esprit français et parisien. — Il se « déshugotise ». — Humanisme et dix-septième siècle chez Musset. — Musset et la nature humaine. — Contre les défauts de son temps. — Art et sagesse. — « Racine rencontrant Shakspeare... » — Gérard de Nerval : ses origines, son romantisme de bohème. — Orient et illuminisme. — Gérard contre sa folie. — Rêves d'antiquité classique et de perfection. — Théophile Gautier, nature méridionale. — Dans les rangs des « Grotesques ». — Force et santé. — Paganisme esthétique. — Les qualités classiques cherchées hors des classiques. — La sagesse d'un bohème. — La pensée cachée sous la forme. — De la bohème au classicisme..... 291

CHAPITRE VI

LA FIN D'UNE ALLIANCE

- La triple épreuve..... 335
- I. **L'Épreuve du Théâtre.** — Ce qui favorise l'avènement du romantisme au théâtre. — Ce qui s'y oppose. — Théâtres et acteurs. — Rachel. — Comment le théâtre se sépare de la littérature. — Les essais dramatiques du romantisme. — Leurs caractères romantiques. — Leur mouvement classique. — Psychologie et réminiscences classiques. — Incompatibilités du théâtre et du romantisme. — Une réussite isolée : le théâtre de Musset..... 335
- II. **L'Épreuve de la Critique.** — Ce que la critique doit au romantisme. — Comment elle a voulu le servir. — Ses déceptions. — Oppositions naturelles de l'esprit critique et du romantisme. — La critique contre les défauts romantiques. — La critique, pour l'esprit français et le génie classique. — Comment elle remet en faveur le mot de classique, en assouplit la notion et y incorpore le romantisme..... 352

III. L'Épreuve de la Vie. — 1848, fin d'une époque. — Une génération positive. — Le second Empire et les lettres. — « Fin de siècle ». — Une autre génération. — Cinquante ans de tâtonnements.....	369
--	-----

CONCLUSION

Le romantisme français en face d'un Novalis. — L'éclectisme et la vie.....	379
--	-----

PARIS

TYPOGRAPHIE PLON

8, rue Garancière

1932
